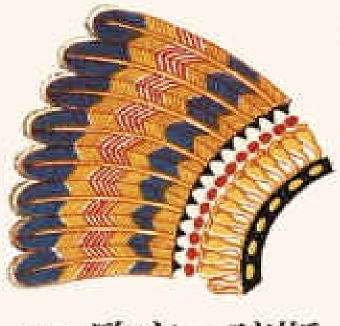
装饰的法则

2143种原始纹样图解世界20大装饰艺术风格

THE GRAMMAR OF ORNAMENT





OWEN JONES

[英] 欧文·琼斯——著

徐恒迦 黄溪鸿——译



江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND ART PUBLISHING, LTD.

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com


THE
GRAMMAR
— OF —
ORNAMENT

THE GRAMMAR OF ORNAMENT

装饰的法则

[英]欧文·琼斯/著　徐恒迦 黄溪鸿/译

江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND ART PUBLISHING LTD



建筑与装饰艺术
中“形”与“色”布局的基本法则

法则1

总则

装饰艺术源自建筑，服务于建筑。

法则2

建筑是其所处时代的需要、能力以及情感的物质表达。

建筑风格是指在气候和所掌握的物质材料这两个因素影响下对建筑的特定表达形式。

法则3

建筑及其所有装饰必须妥帖合宜、比例匀称、和谐有度，以营造一种宁静感。

法则4

真正的美来自心灵的宁静，来自视觉、思维以及情感获得充分满足而别无他求。

法则5

建筑需要装饰。装饰辅助建筑，无法刻意构筑。

美即是真，真即是美。

法则6

基本形式

线条绵延起伏，相伴相生；无赘余之物，无一物移除之后不减其美。是谓形美。

法则7

表层装饰

首先要关注的是装饰的总体外观，需要用主线条进行分割与装饰；其间隙部分继续分割与装饰，使装饰更为丰满，以供近观。

法则8

所有装饰必须以几何形式为基础构建。

法则9

关于比例

任何圆满的建筑，其组成成分必比例恰当；同理，装饰的组件也必须有精准的比例。整体与每个组成部分皆由某种基本单元复制而成。

最美妙的比例应是那些肉眼难以判断的比例。如双正方形的比例4:8就不及5:8更具微妙之美；同理，比例3:6不及3:7，比例3:9不及3:8，而比例3:4不及3:5。

法则10

关于平衡与对比

形式的和谐源自直线、斜线、曲线之间恰当的平衡与对比。

法则11

分布、放射与连续性

在表层装饰中，所有线条都应自母茎流淌而出；无论相隔多远，所有装饰都能回溯到其根茎。此系东方艺术实践经验。

法则12

曲线之间以及曲线与直线的联结处必须彼此相切、过渡圆滑。此条符合自然法则和与之相关的东方艺术实践经验。

法则13

自然形态的传统表达

花朵与其他自然物不宜直接作为装饰物，但若将其以艺术化的方式呈现，便能向观赏者的心灵充分传达大自然的意象，也无损装饰对象的完整与统一。艺术兴盛时，人们普遍遵循此准则；艺术没落时，此准则便被弃之不顾。

法则14

色彩总则

“色”协助“形”的展现，并将不同物件或物件的不同部分区分开来。

法则15

色彩有助于光影的呈现；形的韵律通过若干颜色的合理分布展现出来。

法则16

原色应在小块表面上做少量使用，而间色与复色则用在更大面积，对原色起着平衡和支持作用。

法则17

原色应当用在被装饰物的上方，而间色与复色则用在下方。

法则18(色彩调和原理)

和谐的配色比例

原色、间色与复色都能够在一定配比下彼此调和，呈现和谐感。

强度相同的原色和谐比例：共分16等份，黄、红、蓝三色之比为3:5:8。

间色和谐比例：共分32等份，橙、紫、绿三色之比为8:13:11。

复色和谐比例：共分64等份，柠檬色(橙+绿)、赤褐色(橙+紫)、橄榄色(绿+紫)之比为19:21:24。

而既然每一种间色都是两种原色中和而成的产物，这种间色就可以和另一种原色相调和，那么8份橙(5份红+3份黄)就可和8份蓝调和，11份绿(3份黄+8份蓝)可与5份红调和，13份紫(5份红+8份蓝)可以和3份黄调和。

同样，每一种复色由两种间色组成，就可和另一种间色相调和，即

24份橄榄色(11份绿+13份紫)可与8份橙相调和，21份赤褐色(8份橙+13份紫)可与11份绿色相调和，而19份柠檬色(8份橙+11份绿)可与13份紫色相调和。

法则19

色度、色调与色相的对比与搭配

法则18有一个前提，即每种颜色都采用棱镜光色；但每种颜色与白色混合会形成不同色调，与灰色或黑色混合又会产生不同色度。

当饱满的颜色与色调较暗的颜色组合，那么后者的用量需要做相应提升。

法则20

每种颜色与黑白灰以外的颜色混合后，会呈现出不同色相。所以我们既有橙黄，也有柠檬黄；既有猩红，也有绯红——不同的色调与色度造就了成千上万种颜色。

当把三原色之一与另一种原色相混合，在与某种间色比较时，该间色会呈现出第三种原色的色相。

法则21

几种颜色应用的位置

当在模压表面上应用三原色时，我们将较为收敛的蓝色用在凹面，比较激进的黄色用在凸面，中间色红色用在底部；而白色用在垂直平面上，起分割颜色作用。

当法则18要求的比例无法满足时，我们可以通过调整颜色来重获和

谐：如果着色表面偏黄，我们可以将红色调得更深，或将蓝色调得偏紫——好似我们抽取了这些颜色里面的黄色；而如果着色表面偏蓝，我们可以将黄色调成橙色，或将红色调成猩红。

法则22

色彩搭配的目标是，当从远处观察时，被着色物呈现一种平衡调和的姿态。

法则23

任何完美的作品中三原色缺一不可，无论它是以纯色还是复合色展现的。

法则24

谢弗勒尔先生的同时对比法则

当同种颜色的两种色调并置时，浅色显更浅，深色显更深。

法则25

当两种不同颜色并置，会产生双重修饰效果：在色调上，浅色显更浅，深色显更深；在色相上，会微微染上另一种颜色的互补色。

法则26

白色背景下的颜色显暗，黑色背景下的颜色显亮。

法则27

黑色背景上出现明亮的互补色时，黑色背景效果会打折扣。

法则28

颜色不应彼此冲撞。

法则29

提升并置色彩和谐度的方法，从大量东方艺术实践中观察得出

当装饰图案的颜色与背景的颜色互为对比色时，装饰图案应当用浅色进行勾边。

比如，在绿色背景上的红花，应该用浅红色进行勾边。

法则30

当彩色装饰置于金色背景时，装饰图案应当用深色进行勾边。

法则31

任何彩色背景上的金色装饰图案皆应用黑色勾边。

法则32

所有背景上的任意颜色的装饰图案，皆可用白、金、黑三色勾边。

法则33

白色或黑色背景上任意颜色的装饰图案，包括金色图案，可以不勾边。

法则34

对于使用同种颜色、不同色度或色调的装饰图案，深色背景上的浅

色图案可以不勾边；但浅色背景上的深色图案则要用更深的颜色勾边。

法则35

模仿

模仿最基本的要求是，要与被模仿的事物保持一致，如树木和各色大理石的纹理。

法则36

我们可以学习前人作品中的指导原则，而不能直接抄袭前人作品，如若不然，就是本末倒置了。

法则37

只有所有阶层、艺术家、工匠和公众接受了更高的审美教育，这些基本艺术原则能够得到更为广泛的认可，那么当代艺术才能有所进步。

目录

建筑与装饰艺术中“形”与“色”布局的基本法则
前言
第一章 原始部落装饰
第二章 埃及装饰
第三章 亚述和波斯装饰
第四章 希腊装饰
第五章 庞贝装饰
第六章 罗马装饰
第七章 拜占庭装饰
第八章 阿拉伯装饰(以开罗地区为例)
第九章 土耳其装饰
第十章 摩尔式装饰(以亚罕布拉宫为例)
第十一章 波斯伊斯兰装饰
第十二章 印度装饰(以1851年和1855年的万国工业博览会为例)
第十三章 印度教装饰
第十四章 中国装饰
第十五章 凯尔特装饰
第十六章 中世纪装饰
第十七章 文艺复兴装饰
第十八章 伊丽莎白时期装饰
第十九章 意大利装饰
第二十章 自然花叶装饰

前言

试图将数量繁多、不断变迁的装饰艺术图案悉数搜罗完备，远非一己之力可以达成。即使是政府部门来主导此事也未必能够实现，即便能够实现，如此卷帙浩繁也很难物尽其用。因此，我仅尝试整理出那些颇具代表意义，且风格类型彼此勾连或相互传承的图案史料，将之汇集成册，并斗胆命名为《装饰的法则》。我冒昧地希望，通过将各类精美装饰风格罗列于此，在改善现时满足于抄袭的状况，使潮流存续下去的同时，提醒人们不可完全忽视，某种风格所属的时代环境乃是孕育此种风格之美的土壤，一旦失去这土壤，便鲜有美感可言。

本书的出版也极有可能助长危险的抄袭之风，许多人会满足于照搬照抄那些既有的、尚未被用至令人反感境地的样式。我由衷希望能够遏制这类风气，并激发出人们不断推陈出新的雄心壮志。

倘若有艺术研习者致力于在多种文化源头探寻艺术思想，那么他定然希望这并不是半潭死水，而是不断涌动的源头活水。

在接下来的章节里，我向读者努力展现如下事实：

首先，任何广受赞誉的装饰风格，人们总能发现它基本符合自然形态法则。

其次，符合上述法则的风格，无论表现形式如何，所遵从的法则并不复杂。

再次，从一种风格到另一种风格的变化和迁移，都是由于某种固定的束缚被打破，形成新的思想，但新思想又会逐渐固化为旧思想，从而需要又一轮新旧轮替。

最后，在第二十章中我力图表明，装饰艺术的未来在于返璞归真，在于根植过去经验基础上的不断创新。无视传统，凭空建构艺术风格是极为愚蠢的行径，这不啻于丢弃了过去数千年积累的经验财富。我们应将过去成功的经验视为宝贵财富，相反，也不应盲目拘泥于固有经验，而是要以此为基础，不断探寻正确的路径。

本书至此即将完稿付梓，供广大读者评议。我深知此书尚存瑕疵，许多空白亦有待艺术研究者进行增补。我的工作，乃是归纳罗列各种典型的装饰风格，以期对初学者有所裨益。而于此一目标，我坚信本书业已达成。

最后，我要向所有在此书完稿过程中提供帮助的朋友表示感谢。

在写作埃及艺术部分时，我得到了J. 博诺米(J. Bonomi)先生和詹姆斯·怀尔德(James Wild)先生大量的宝贵帮助。怀尔德先生还向我提供了有关阿拉伯艺术的资料，他久居开罗，有机会搜集大量开罗装饰艺术品，其中部分收录于本书，虽只是部分，但读者可以借此窥探一二。我相信终有一天，他会公开展示其所拥有的全部艺术珍藏。

要感谢T.T.布里(T. T. Bury)先生提供彩色玻璃装饰的插图；感谢C.J.理查德森(C. J. Richardson)先生向我提供了伊丽莎白时期装饰的主要资料；感谢J.B.韦林(J. B. Waring)先生提供了拜占庭时期装饰的资料，并感谢他所撰写的有关拜占庭和伊丽莎白时期装饰极富价值的文章；感谢J.O.韦斯特伍德(J. O. Westwood)先生帮助撰写了凯尔特装饰部分，他专注于凯尔特民族装饰艺术的研究，在文中展现了对凯尔特装饰历史与装饰风格的深刻见解。

马尔伯勒宫的C. 德雷瑟(C. Dresser)先生在第二十章中提供了生动有趣的第八幅插图，展示了自然界花卉的几何形态。

我在水晶宫的同事迪格比·怀亚特(Digby Wyatt)先生以他令人钦佩的关于文艺复兴和意大利时期的装饰艺术的精彩文章，为本书增色良多。

另外，本书援引资料若业已出版，在文中皆会交代出处。

本书其余画稿主要由我的学生完成，阿尔伯特·沃伦(Albert Warren)、查尔斯·奥伯特(Charles Aubert)和斯塔布斯(Stubbs)诸位先生筛检了全部原始画作，供最后出版。

弗朗西斯·贝德福德(Francis Bedford)先生和他得力的助手H.菲尔丁(H. Fielding)、W.R.泰姆斯(W. R. Tymms)、A.沃伦(A. Warren)，以及S.塞奇菲尔德(S. Sedgfield)诸位先生对我不时施以援手，不到一年时间，即助我完成了一百张插图页的排版工作。

借此特别感谢贝德福德先生，正是其忘我的工作使得本书的彩印质量无与伦比。我坚信，所有深谙此行艰辛不易的人们都会给予他高度的认可。

有赖出版商兼印刷商的戴(Day)先生与宋(Son)先生鼎力相助，尽管工作繁重，印刷量巨大，但他们调动一切资源，使得本书能以精美的样式呈现在读者面前，甚至得以提前付梓。

欧文·琼斯

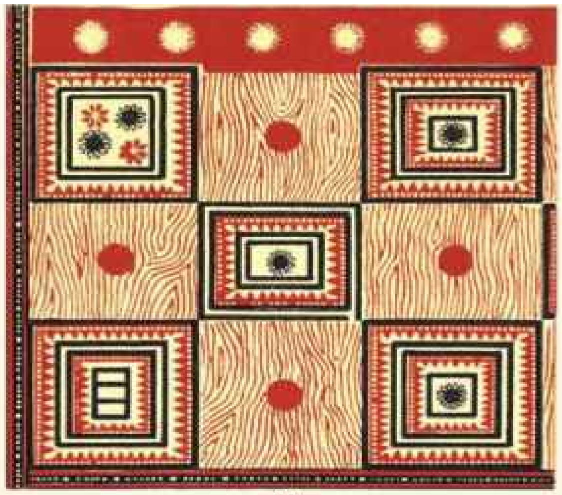
1856年12月15日于阿盖尔

第一章 原始部落装饰

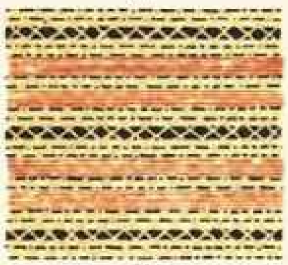


插图页一

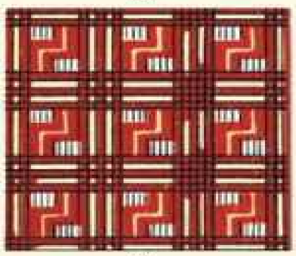

01


02

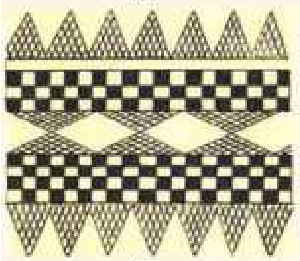

03

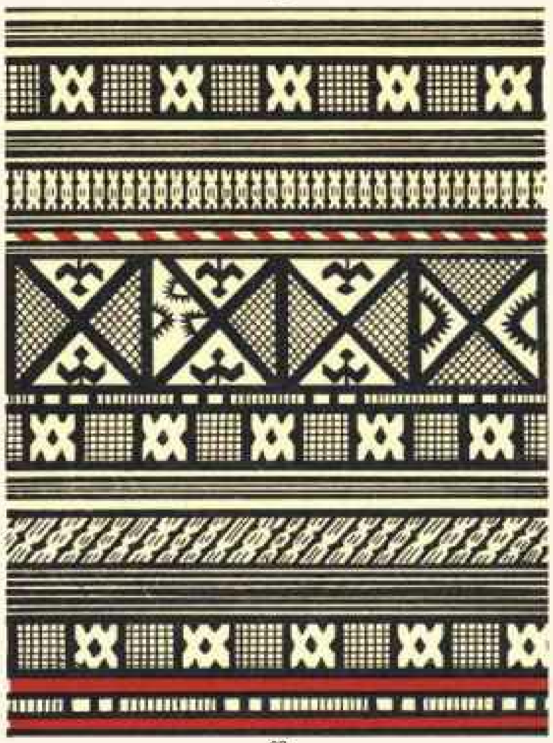

04

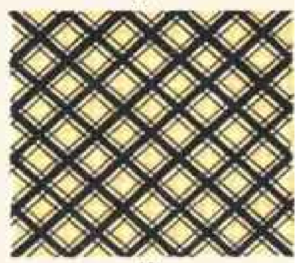

05


06


07


08


09


10


11


12


13

01　——布料，来自塔希提岛(原称Otaheite)——联合服役博物馆。

02　——草席，来自汤加群岛的汤加塔布岛。

03　——布料，来自塔希提岛——联合服役博物馆。

04　——布料，来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

05—08　——布料，来自桑威奇群岛——大英博物馆。

09　——草席，来自汤加群岛的汤加塔布岛。

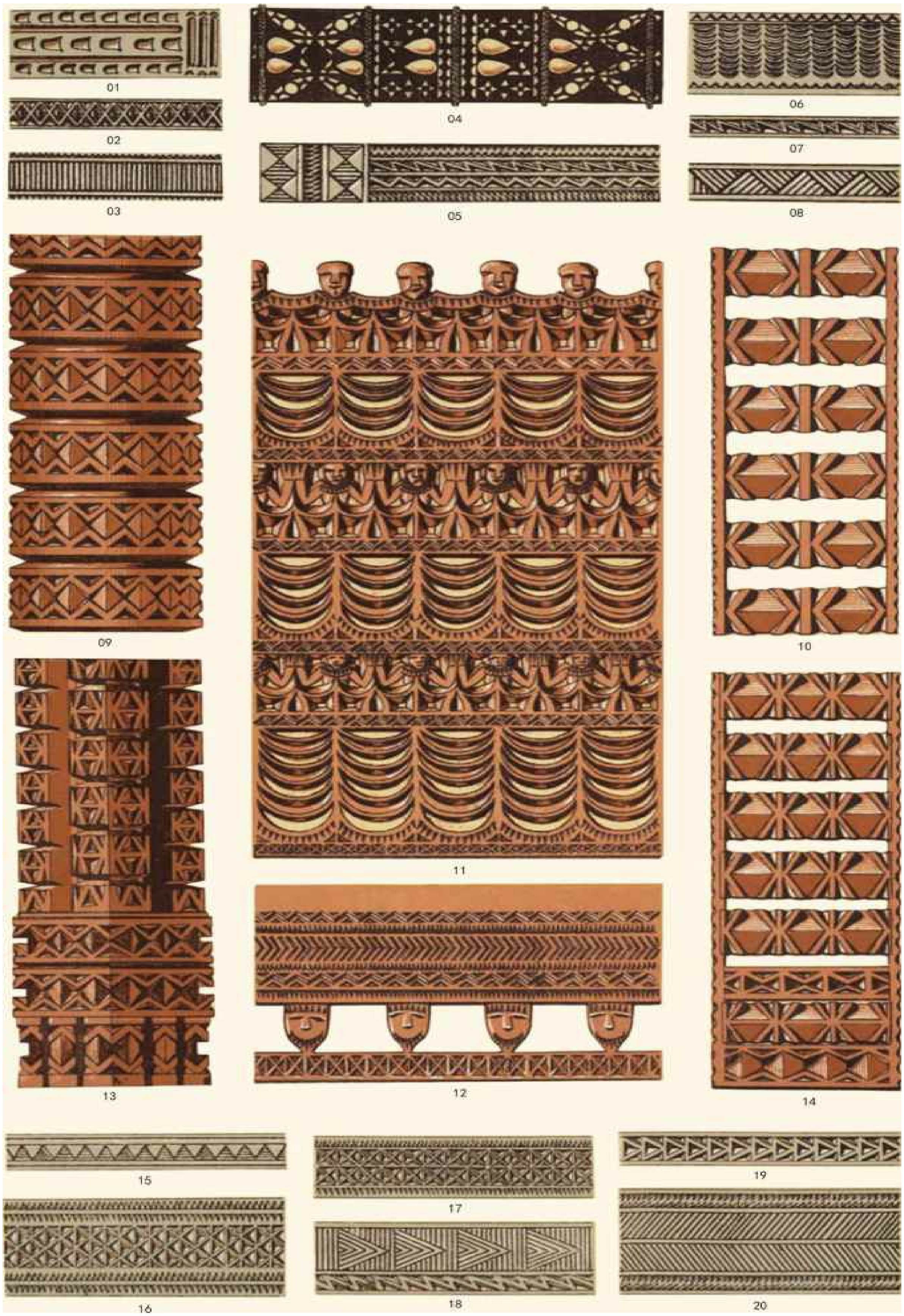
10　——布料，来自塔希提岛——联合服役博物馆。

11　——布料，来自桑威奇群岛——大英博物馆。

12　——布料。

13　——纸桑树做成的布料，斐济群岛——大英博物馆。

插图页二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

01　——来自南美——联合服役博物馆。

02　——来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

03　——来自夏威夷岛——联合服役博物馆。

04　——镶嵌的盾，来自新赫布里底群岛——联合服役博物馆。

05　——来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

06　——来自南海群岛——联合服役博物馆。

07、08　——来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

09、10　——扁斧，来自塔希提岛——联合服役博物馆。

11、12　——鼓，来自汤加群岛——联合服役博物馆。

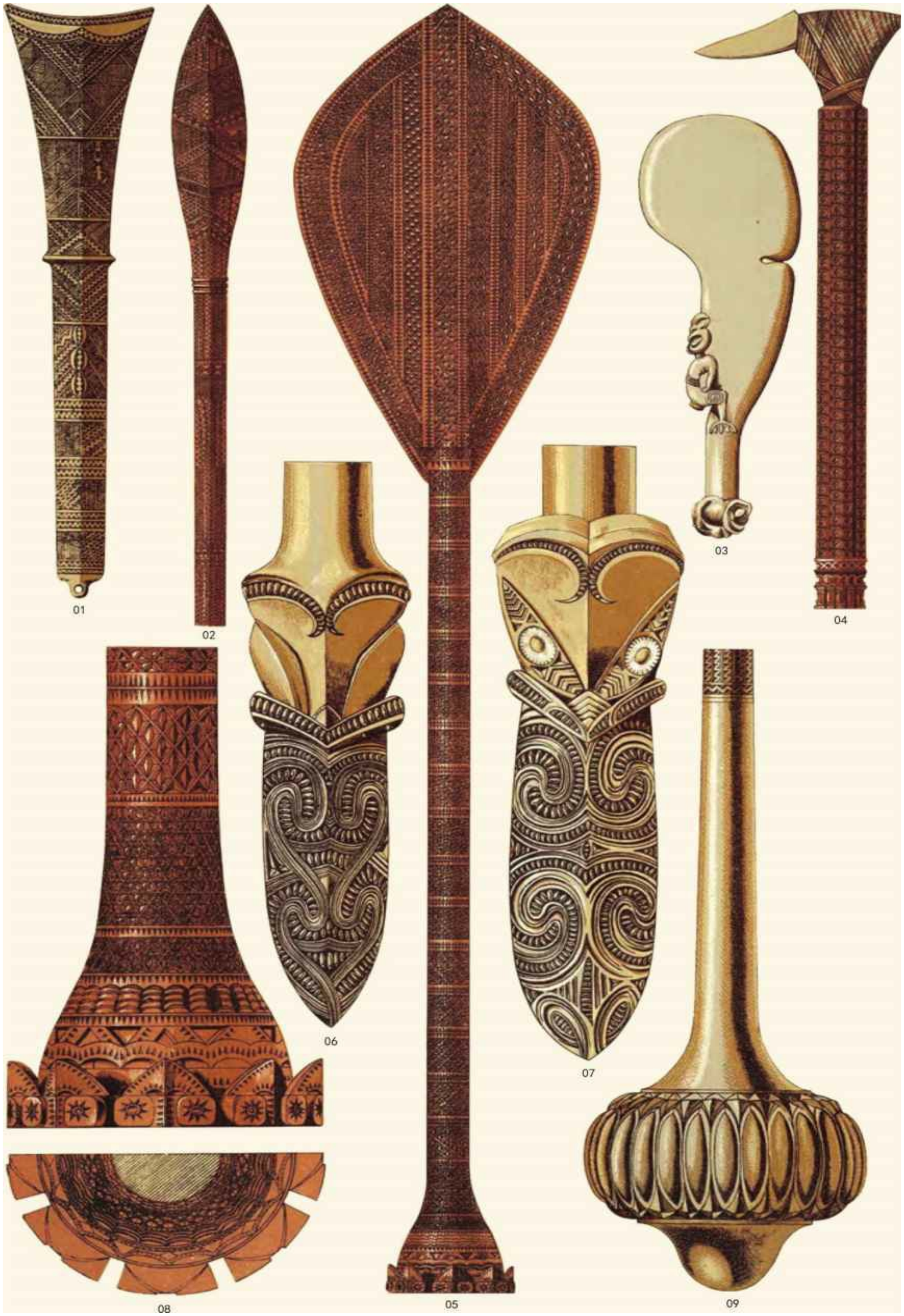
13、14　——扁斧，来自塔希提岛——联合服役博物馆。

15　——来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

16、17　——来自新西兰——联合服役博物馆。

18—20　——来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

插图页三


01
02
03
04
05
06
07
08
09

01　——棍，来自夏威夷岛——联合服役博物馆。

02　——棍，来自桑威奇群岛——联合服役博物馆。

03　——战斧，来自新西兰——联合服役博物馆。

04　——扁斧，来自塔希提岛——联合服役博物馆。

05　——桨，来自新西兰——联合服役博物馆。

06　——战棍，来自新西兰——联合服役博物馆。

07　——战棍，来自南海岛——联合服役博物馆。

08　——把手，图5的实际大小——联合服役博物馆。

09　——棍，来自斐济群岛——联合服役博物馆。

旅行家们普遍证言，对于绝大多数民族来说，无论处于多么早期的文明阶段，装饰的欲望都是一种强烈的本能。这种欲望不曾缺席于任何文明，并且它也会随着文明的进步而不断增长。任何有自然之美环抱的地方都遍布着人类的足迹，而人类也力所能及地模仿着造物主的作品。

创造乃是人类最早的野心。人面与人身的刺青便源自创造冲动，原始人通过增加狰狞表情以期令敌人或竞争者胆寒，抑或创造一种全新的美感。[1]发展到后来，从印第安棚屋这样原始帐篷的装饰，到古希腊雕刻家菲狄亚斯(Phidias)和普拉克西特利斯(Praxiteles)的崇高作品，我们可以明显感觉到：人类最高的野心便是创造，是在地球上留下人类意志的印记。

那些比周遭世界更为强大的心灵印记，往往影响着一代人，其他人追寻其脚步亦步亦趋，却也并不曾放弃自己创造的野心，于是便形成了风格以及风格的变迁。在早期文明阶段，人们的努力有点类似于孩童，

尽管缺乏力量，但他们拥有一种中年人中鲜少见到、老年人中已然绝迹的优雅与无邪。任何艺术的萌芽期与此类似。契马布埃(Cimabue)和乔托(Giotto)不曾具备拉斐尔(Raphael)的上乘质地和米开朗基罗(Michel Angelo)的遒劲有力，但论及优雅和真挚，却要略胜一筹。对技法掌控过多就会导致滥用：当艺术处于挣扎与争鸣之中，它便欣欣向荣；而当艺术躺在它的成功之上狂欢，则很明显在节节败退。当我们凝视原始部落装饰中那些粗放的尝试，欣赏着这些尝试背后所克服的困难，愉悦之情油然而生；我们会立刻被其意图所吸引，并对那朴素而心灵手巧的过程所展现出的最终作品惊讶不已。事实上，在每一件艺术作品中，无论其谦逊低微还是自命不凡，我们所找寻的是心的痕迹，是我们之前提及的创造欲望，以及人们在他人身上感受到的那种创造欲，感受到艺术作品中的自然本能时的那种满足感。不用感到奇怪，比起高度发达的文明里数不清的工业制成品，我们更容易在原始部落的粗犷装饰中发现心灵的印迹。产品愈是强大，个性便愈少。当艺术在生产线上被制造出来，而不是出自个体之手时，我们也就无法从中感受到那种真实的本能，而正是这种本能构建起艺术最伟大的魅力。

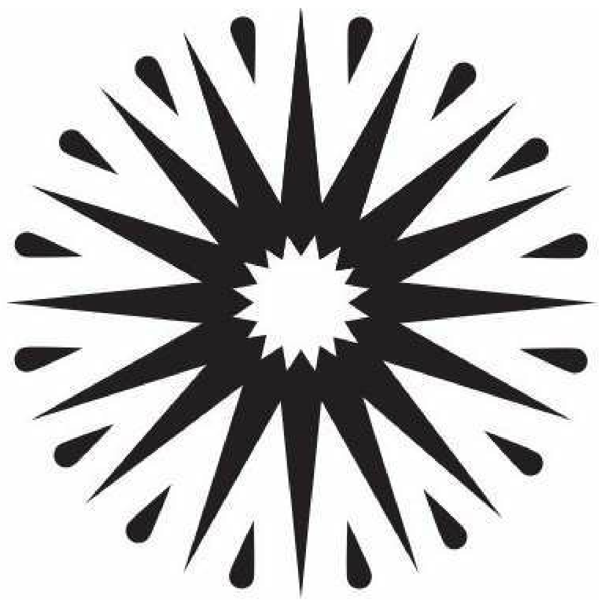


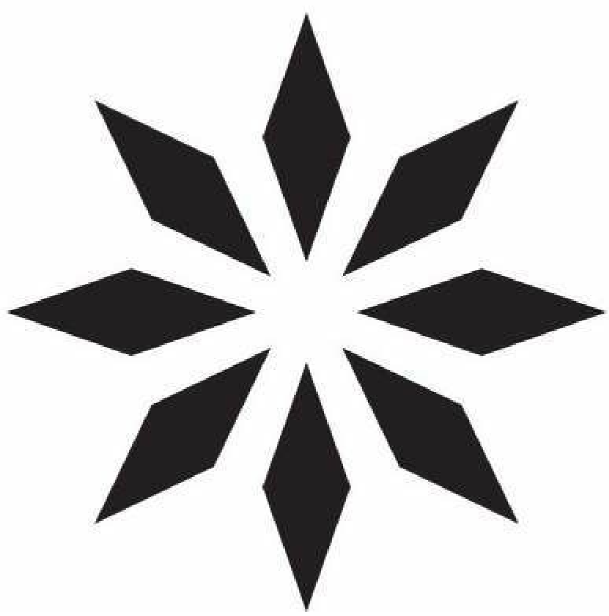
新西兰女性面部刺青，切斯特博物馆

插图页一中的装饰来自一些以树皮为主要原料的衣物。纹样2和9取自奥斯瓦尔德·布赖利(Oswald Brierly)先生从汤加群岛(Friendly Island group)的主岛汤加塔布(Tongotabu)带回的一种裙子。这是当地土著唯一的服装形式，他们将某种木槿树皮的内侧薄层敲打拼接，制成一块长长的平行四边形布料，然后像衬裙一样层层包裹在躯干上，胸

部、肩膀和手臂则裸露在外。再也没有比这样的衣物更为原始的了，然而这些衣物上的纹样编排却显示了当地人的不俗品位与娴熟技巧。纹样9显示的是布料的边缘部分，由于生产方式的局限，已然没有可以改进的空间了。纹样是由小小的木制图章敲上去的，尽管工艺粗糙，操作起来也有点不规整，但其创作意图却十分清晰。观赏者之目光所至，是技巧娴熟的疏密制衡与左右兼顾。

布赖利先生造访该岛时发现，岛上所用的全部纹样设计都出自一位女子之手。她每设计一种新的纹样，就获得若干布料作为报酬。纹样2也来自该岛，同样展示了我们可以从原始部落艺术家那里汲取灵感的生动一课。4个方形和4个红色圆点的编排心思巧妙。倘若黄色背景上没有红点，那样的布局未免有失沉稳；而倘若红点附近没有红色曲线带其融入黄色背景，则整体感觉也不甚完美。而如果红色小三角形向外发散而不是向内收敛，沉稳的感觉也会消失，观赏者会产生一种斜视的效果。正是纹样2的这种设计，使得我们的目光集中在每一个方块中央，集中在每一个红点与中央方块组合的中央。构成纹样的图章都很简单，可以是一个三角形▲，或是一个菱形叶片◆：由此我们可以看出，哪怕是最不开化的人类，只要凭本能去观察自然万物的形态，就能用简易工具轻而易举地创造出我们熟悉的几何图案。纹样2的左上角，同一种图章印制8次就形成了八芒星的图案，而黑色花朵图案，则是由朝内的和朝外的分别印制16次制成。拜占庭、阿拉伯乃至摩尔人最精美繁复的花纹，都是用同样的方法制作出来的。所有装饰的成功秘诀，在于用简单要素的重复营造一种整体效果。当然我们应该追求的是基本纹样的多样化设计，而非各种基本图案的不断重复。





无论原料是动物皮毛还是树皮制成的布料，用类似的方法在人身体的覆盖物上印制纹样，都是人类在人体刺青之后朝着装饰艺术迈进的第一个阶段。比起之后更为程式化的设计，这个阶段的艺术变化多端、极具个性。原始人已经不再拘泥于把秸秆和树皮打成薄片，而是将它们编

织起来，这同样也需要一种处理形状色块的艺术感觉：在自然和谐中浸润的原始人的双眼，轻而易举地步入了形与色的和谐之中；我们可以说，在原始装饰艺术中，这种和谐从来不曾丢失。

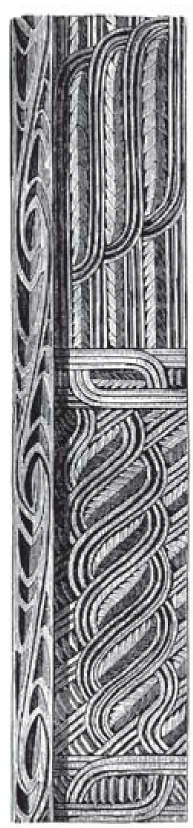


草编，桑威奇群岛(夏威夷群岛旧称)

在图章印制和编织装饰之后，浮雕与雕刻装饰也很自然地产生了，

它们首先出现在防御武器和狩猎工具上。那些最果敢英勇的族人希望自己的武器与众不同，不仅要更有用，而且要更加美观。使用经验造就了器物的最佳形状，接下来就是用雕刻进行表面的美化；他们的眼睛，已经习惯了编织装饰中的几何图形，于是用双手通过刻刀将其描摹。插图页二中的装饰充分显示了这一创作本能。他们刀工精湛，品位不凡，对图案分布具有充分判断力。图11与12饶有趣味，纹样中的曲线显示了这些几何纹样制成时的审美与工巧，其中的人像纹还处于一个非常初期的阶段。

下方和侧面的木刻装饰在曲线的布局上明显技高一筹。两股绳扭在一起形成的样式，似乎适用于所有的装饰曲线。双绳缠绕增强了视觉力量，早早地使我们的眼睛适应了螺旋线条。我们发现这种双绳图案总是和等长线条交织成的几何图案相伴出现，不仅在原始部落装饰中如此，在更高级文明的装饰艺术中也存在。



独木舟侧面纹饰，新西兰



独木舟头部装饰，新几内亚

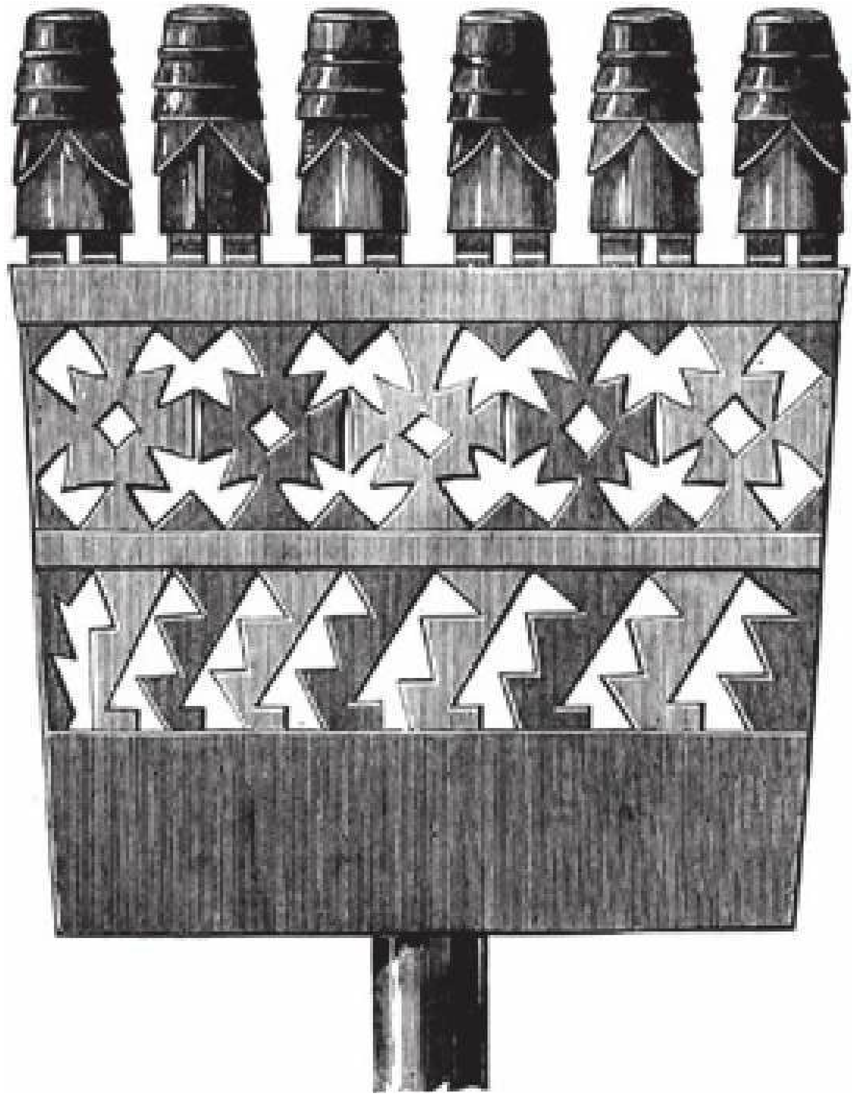


独木舟头部装饰，新几内亚

作为自然本性的反映，原始部落的装饰艺术总是服从于目的；而在更为开化的文明之中，不断的重复弱化了创造经典形态的初心，装饰被滥用了。本来应该追求的是更方便的功用、更美观的形态，但效果却适得其反，在考虑不周的形态上过度装饰，美感反而消失殆尽。如果我们想在艺术上变得更加自然健康，我们必须回归成为野人，或成为赤子，我们必须抛却技法、去伪存真，重新恢复我们的自然本能。

插图页三中的图5至8展示的是一根来自新西兰的精美船桨，它足以与最高级文明的艺术作品媲美——没有一根线条是多余的。船桨整体形态优雅，装饰恰到好处地合乎形式需要。倘若是现代工匠，怕是会把条纹和网格纹的环饰从桨柄一直用到桨叶。原住民的本能造就了这根船桨，他不仅希望桨本身坚固耐用，也希望它看起来牢不可断，于是桨身的装饰强化了这一特征，使它看起来比未装饰更加坚实。中央镶条和桨身一般长，一直环绕到桨的背面，把边线箍在一起，而边线又将其他镶条固定住。倘若这些镶条像中央镶条一样不收束，那么看起来就会有滑落的感觉。只有中央镶条才能如此设计而不破坏设计的沉稳美感。

桨柄处需要额外承力，故设计成隆起状，这种设计处理相当优美，桨柄隆起的曲线正好与加粗的环饰花纹相互映照。[2]



桨柄，大英博物馆



短棍，新几内亚东方群岛

尤以服装为例，“其图案变化无穷，人们会误以为除了些许自己的原始纹样之外，他们还借鉴了绸缎行里中国与欧洲出品的最优雅别致的作品”。他们编篮和地垫所用的“千百种纹样”，以及他们丰富雕刻和母贝镶嵌中展现出的曼妙想象，不断被航海家们提及。参见《库克船长的三次航行》第二卷，伦敦，1841—1842年；杜蒙·杜尔维的《南极之旅》第八卷，巴黎，1841年；杜蒙·杜尔维的《历史地图集》；普里查德的《人类自然史》，伦敦，1855年；G.W.厄尔的《印第安群岛的原住民》，伦敦，1852年；科尔的《航旅的历史与收藏》，伦敦，1811—1817年。

[1] 切斯特博物馆的这个面部刺青相当引人入胜，原始的笔触中展现了装饰艺术的最高法则，面部每一根线条都恰到好处地彰显了自然特质。

[2] 库克船长和其他航海家反复提到太平洋和南太平洋上岛民的审美品位与独创性。

第二章 埃及装饰



插图页四


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18

01　——对自然莲花的写实描绘。

02　——埃及人艺术化处理后的莲花。

03　——另一种生长阶段的莲花。

04　——三株纸莎草、三株盛开的莲花与两个花苞组成的花束，国王手持花束献神。

05　——一株盛开的莲花与两个花苞由饰带捆束，为一种埃及柱头形制。

06　——由草席包裹的柱形莲花与花苞，取自庙宇门廊的绘画。

07　——纸莎草茎构成的柱基，写实绘制；为一种埃及柱式中柱基与柱身的形制。

08　——纸莎草舒展开的花苞，写实绘制。

09　——同上，花苞稍小。

10　——纸莎草植株的埃及式呈现；一个包括柱头、柱身和柱基的完整埃及柱式。

11　——同上，添加了莲花花苞、葡萄和常春藤图案。

12　——莲花和纸莎草组合而成的柱子，饰有草席与条带。

13　——莲花及花苞的埃及式呈现。

14　——纸莎草的埃及式呈现，取自埃及绘画。

15　——同上。

16　——沙漠植物。

17　——尼罗河畔莲花与纸莎草的呈现。

18　——另一种沙漠植物。

插图页五


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

01　——木柄羽毛扇，仿莲花形。

02　——皇家马车马匹上的羽毛饰。

03　——同上，来自阿布辛贝(Aboo-Simbel)神庙。

04　——干树叶制成的扇子。

05　——同上。

06　——扇子。

07　——皇家头饰。

08　——同上。

09　——某种莲花的呈现。

10　——写实的莲花。

11　——法老时期某种官员的佩饰。

12　——同上。

13　——莲花形施釉金瓶。

14　——同上。

15　——同上。

16　——饰有莲花与眼睛的舵桨，象征神圣。

17　——同上，另一种形式的舵桨。

18　——纸莎草植株捆束而成的船只。

19　——同上。

插图页六


14


16


11


13


12


01


03


02

01 ——底比斯卢克索神庙的巨大柱头，于阿蒙诺夫三世(AmunophIII)时期所建，公元前1250年作品；它呈现了一株盛开的纸莎草，周围是交替出现的小株纸莎草和莲花花苞。

02 ——底比斯门农神庙(Memnonium)的小型柱头，公元前1200年作品。它呈现了一株纸莎草花苞，饰有彩色垂带。彩图可见于插图页四的图5、6、12。

03 ——底比斯卢克索神庙的小型柱头，公元前1250年作品。它呈现出一株包含8个花苞的纸莎草花束，饰有垂饰与彩带。

11 ——菲莱岛(Philae)未完成的露天神庙的柱头，建于罗马时期，公元前140年作品。由三层不同生长阶段的纸莎草组合而成，共32个植株：第一层是4株完全盛开的和4株即将盛开的纸莎草，第二层是8株还在绽放的纸莎草，而第三层则是16个花苞。每一个植株的茎干可根据颜色和大小区分，清晰可辨，一直延伸到水平彩带。彩图可见于插图页四的图5、6、12。

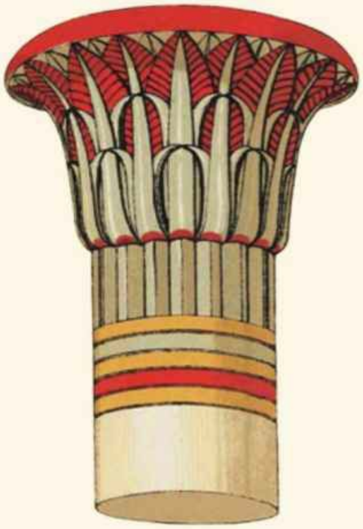
12 ——考姆翁布(Koom-Ombos)神庙的柱头。各式花卉围绕着一株盛开的纸莎草。

13 ——菲莱岛主神庙的柱头。由两层不同生长阶段的纸莎草组合而成：第一层共8株的纸莎草，4株完全盛开，4株即将盛开，第二层是8个花苞。与图11柱头不同，它仍然保持了圆滑无棱角的柱形。

14 ——菲莱岛未完成的露天神庙的柱头，建于罗马时期，公元前140年作品。由三层不同生长阶段的纸莎草组合而成，共32个植株：第一层是4株完全盛开的和4株即将盛开的纸莎草，第二层是16株还在绽放的纸莎草，而第三层则是32个花苞。每一个植株的茎干可根据颜色和大小区分，清晰可辨，下有水平束带将它们捆束在柱身。

16 ——伊德夫(Edfu)神庙门廊上的柱头，公元前145年作品。它展示了一株9个分支(或9个面)的棕榈树。该棕榈树柱头的水平饰带与其他柱头不同，因为它有一个下垂的环饰。

插图页六



04



05



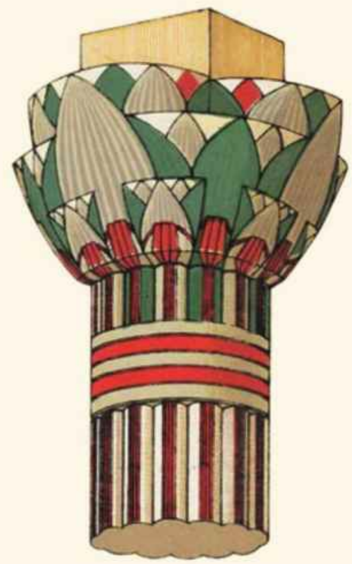
06



07



08



09



10



15



17

04　——底比斯绿洲中某神庙柱头。代表一组水生植物，三角状茎干围绕着一株盛开的纸莎草。

05　——伊德夫神庙门廊上的柱头，公元前145年作品。结构与图4类似。

06　——菲莱岛主神庙的柱头，公元前106年作品。不同生长阶段的纸莎草围绕着一株完全盛开的纸莎草。

07　——底比斯绿洲中某神庙柱头。

08　——菲莱岛石柱廊中的柱头。代表三层共16株莲花。侧视图。

09　——图8的透视图。

10　——底比斯绿洲中某神庙柱头。代表两层共8株莲花。

15　——菲莱岛未完成的露天神庙的柱头。由两个不同生长阶段的纸莎草组成，共三层。第一层是4株完全盛开的和4株即将盛开的纸莎草，第二层和第三层分别是8株小一点的纸莎草和16株更小的纸莎草，它们都是完全盛开的形态。

17　——希腊-埃及形态的柱头，建于罗马时期。它融合了埃及装饰中的纸莎草元素与希腊装饰中的莨苕叶及忍冬花卷须元素，非常引人注目。

插图页七


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

01　——贝尼哈桑(Benihassan)陵墓墙壁顶端装饰。

02　——陵墓墙壁顶端装饰。

03　——陵墓墙壁顶端装饰，来自底比斯卡纳克。

04　——陵墓墙壁顶端装饰，来自底比斯古尔纳(Gourna)。

05　——陵墓墙壁顶端装饰，来自撒哈拉。

06　——吉萨金字塔周边早期陵墓的环形半圆式角线装饰。

07　——取自木棺。

08　——取自木棺。

09　——取自木棺。

10　——取自埃尔卡布(El Kab)陵墓。

11　——取自贝尼哈桑陵墓。

12　——取自古尔纳陵墓。

13　——取自古尔纳陵墓。

14　——取自古尔纳陵墓。

15　——项圈图案。

16　——取自古尔纳陵墓墙壁顶部，紧挨天花板部分。

17　——项圈局部。

18　——项圈局部。

19　——项圈局部。

20 ——陵墓墙壁顶端装饰。

21 ——项圈图案。

22 ——撒哈拉陵墓墙壁上部装饰。

23 ——底比斯陵墓墙壁上部装饰。

24 ——项圈图案。

25 ——取自古尔纳陵墓墙壁。

26 ——取自石棺。

27 ——取自陵墓墙壁。

28 ——取自石棺。

29 ——取自壁画上部。

30 ——墙裙线条布局。

31 ——取自石棺，卢浮宫藏品。

32 ——取自古尔纳陵墓墙壁，莲花图案，包括侧视图与顶视图。

33 ——取自哈布神庙(Medinet Haboo)的天顶。

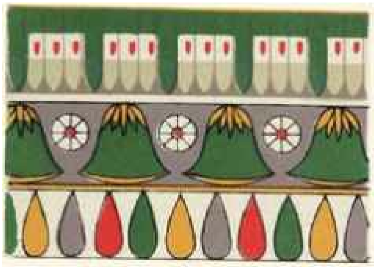
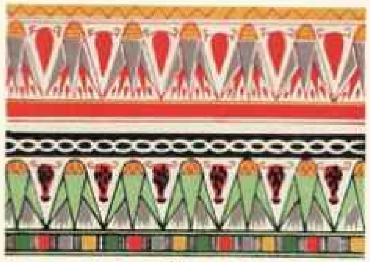
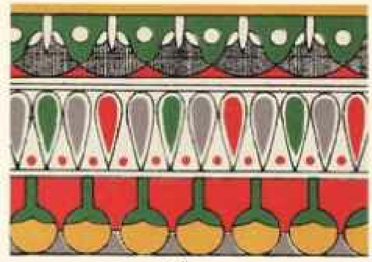
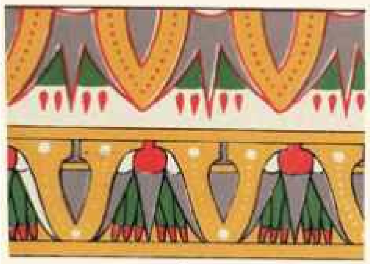
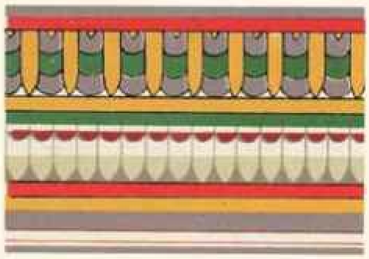
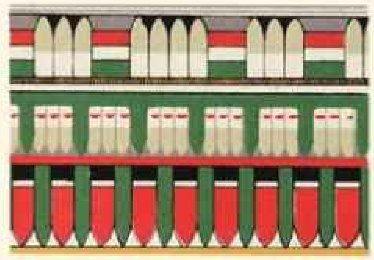
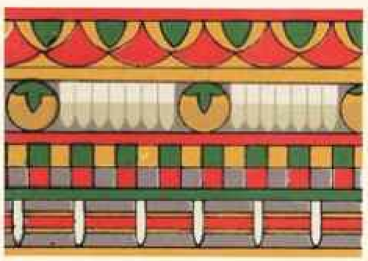
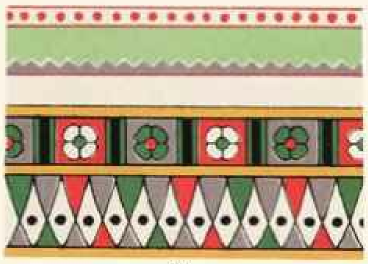
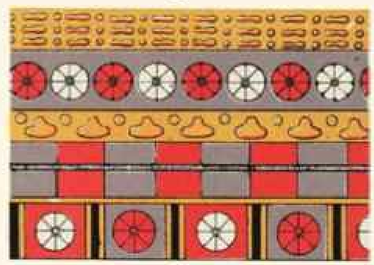
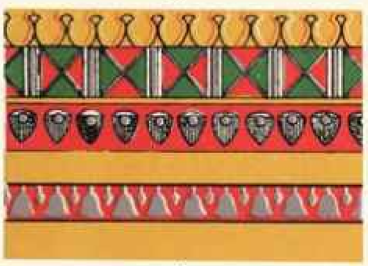
34 ——陵墓墙裙线条布局。

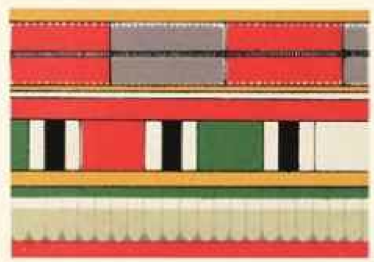
图 1—5、10、11为垂直的立面装饰，以及陵墓和神庙墙壁上部装饰。

图 7—9、12、14、18、20都有相同的图案元素，即垂挂的莲花交织着葡萄串。这是比较固定的埃及装饰图案，有点类似于希腊建筑角线，通常被称为“卵形-舌形角线”或“卵形-飞镖形角线”，希腊角线很有可能脱胎于此。

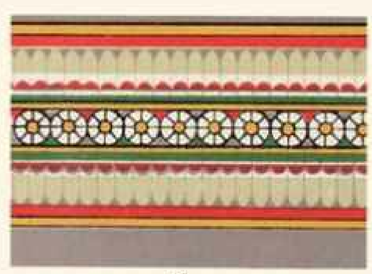
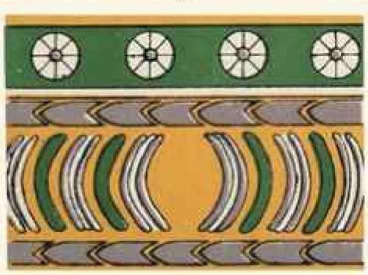
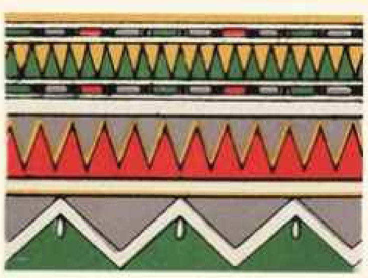
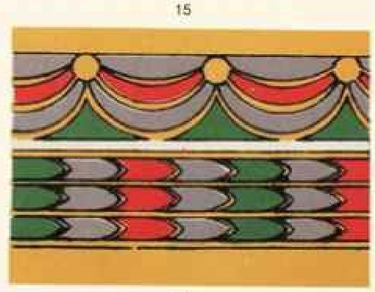
图 13、15、24、32展示了埃及装饰的另一元素，即分散的莲叶图案。

插图页八


01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

12

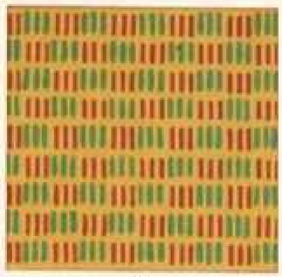
13

14

15

16

17

18

该页所有装饰都取自大英博物馆和卢浮宫所藏的木乃伊棺椁，图案多为莲花与单瓣莲叶。在图2莲叶上方，黑底上的白色双股绳索图案在陵墓中十分常见。图7的格纹是最早期的装饰之一，明显来源于彩色编绳织物。图18的下部这种常见的装饰图案源自羽毛元素。

插图页九

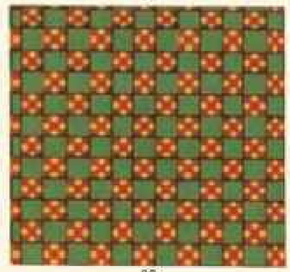
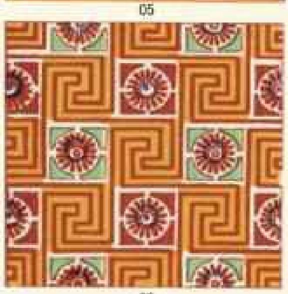

01

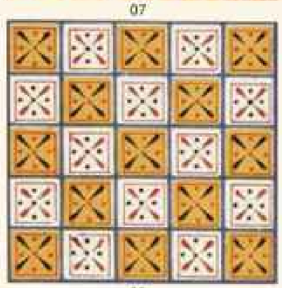
02

03

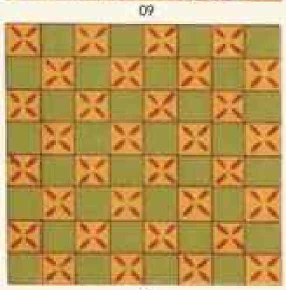
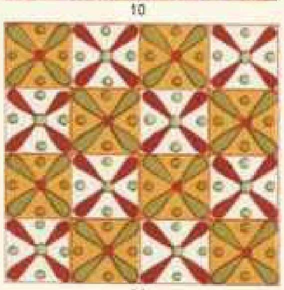
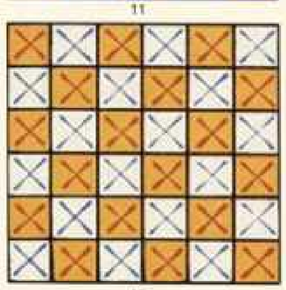
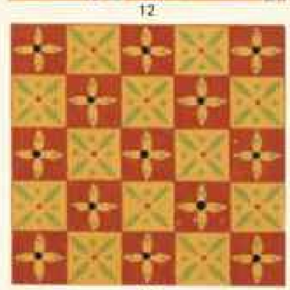
04

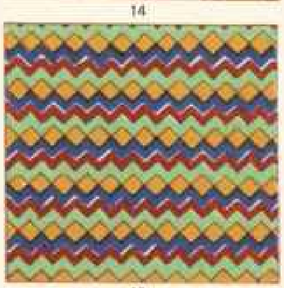
05

06

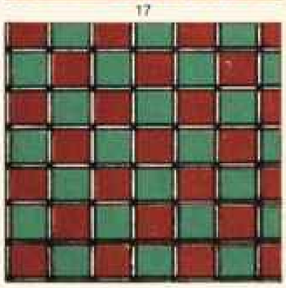
07

08

09

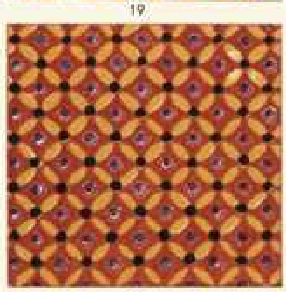
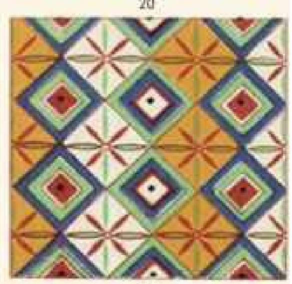
10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

该页装饰取自埃及不同地区陵墓壁画，根据原画绘制。这些样式都可以用织布机织就，所以无疑大部分图案都源自织物。

图1—8是国王脚下的席垫，它们很显然是由不同颜色的秸秆编织而成。这种图案很快就过渡到图9—12、17—19和21这些日用织物样式。图9和10的图案很有可能被希腊回纹所借用，除非希腊人用同样的方式独立发明了回纹饰。

图20取自古尔纳陵墓的天顶。它呈现了长满葡萄的格状花园小径。这种图案是第十九代王朝时期小陵墓弧形天顶的常见装饰，常常覆满整个天顶。

图21—23取自卢浮宫所藏木乃伊棺椁，为晚期作品。

插图页十


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

01—05　——取自卢浮宫所藏木乃伊棺椁，为晚期作品。单瓣莲叶呈几何形布局。

06　——取自底比斯某陵墓。每个圆圈由4朵莲花与4个花苞组成，中间星形可能代表莲叶。

07　——取自底比斯某陵墓。

08、09　——取自木乃伊棺椁。

10—24　——取自埃及不同地区陵墓天顶。其中图10、13—16、18—23是松散绳索的各种形态，可能是涡形纹的雏形。图24中连续的蓝线也是属于同一类型。

插图页十一


01


02

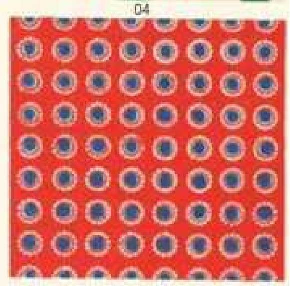

03


04


05


06

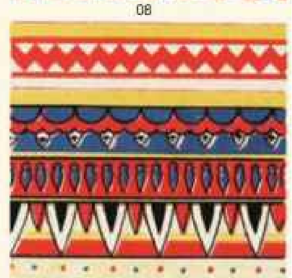

07


08

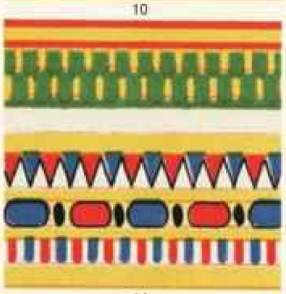

09


10


11

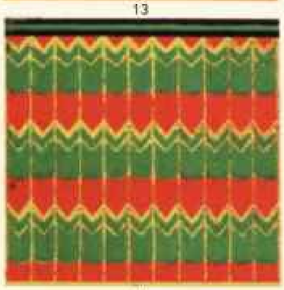

12

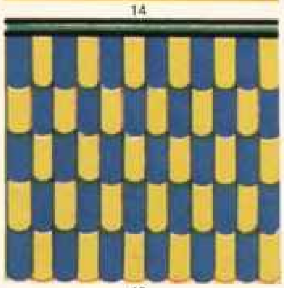

13


14

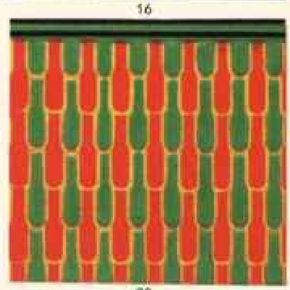

15


16

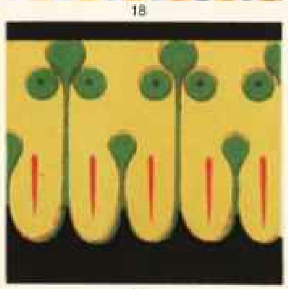

17


18

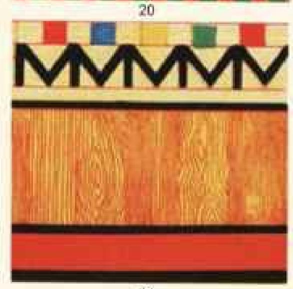

19


20


21


22


23


24

01—08　——1、4、6、7取自底比斯的陵墓，进一步给出了绳索装饰的例子。图2和3是各种不同的星形布局，在陵墓与庙宇的天顶十分常见。图2是按正方形排列，而图3则是按等边三角形排列。

09　——取自木乃伊棺椁。

10　——取自国王王袍上的刺绣图案。

11—16　——陵墓壁画中的各种边框。

17　——国王谷(Biban el Moluk)皇家陵墓中人物服饰上的图案，象征英雄与埃及神明所穿铠甲上的鳞片。

18—20　——相似图案，很可能都是羽毛图案。

21　——阿蒙神(Amun)身上的服饰装饰，取自阿布辛贝神庙。

22　——取自卢浮宫藏品，残片。

23　——取自国王谷拉美西斯陵墓的墙裙，可能代表纸莎草丛，因为晚期墙裙同一位置上的图案是纸莎草花朵与花苞。

24　——取自吉萨某个极古的古墓，莱普修斯(Lepsius)博士挖掘。上半部分呈现出典型的埃及环形半圆式图案，下半部分是墙裙，可见模仿木纹的绘画法自古已有之。

与人类其他建筑风格相比，古埃及的建筑艺术别具一格，其遗迹愈是古老，艺术便愈是完美。从我们所熟知的遗迹来看，埃及艺术呈现出一种每况愈下的态势。公元两千年前建造的古迹，可能取材于更古老更精美的建筑样式。当我们穿越回那古老的时代发现，那个时代实在太过渺远，根本无法探寻它起源的踪迹。而当我们回溯古希腊、古罗马与拜占庭艺术，以及它们的支流阿拉伯、摩尔、哥特艺术，我们都可以找到埃及母亲的影子。我们相信古埃及的建筑是一种纯粹原创的艺术风格，它随着中非文明[1]起势，经历了无数时代的变迁，登峰造极之后，又

如我们所见渐渐衰落。尽管如今我们了解的埃及艺术不及远古那不为人所知的埃及艺术，但仍远超它的后继者们，衰落只是与自己相比的衰落。所有其他艺术风格往往经过这样的历程，它们从萌芽期迅速崛起，借鉴过去传统建立起特定风格，艺术就此到达巅峰，其间可能会受外来文明影响，或吸收利用或彻底摒弃，最后蹒跚进入衰落期，继续从自己的艺术元素中汲取养分。而在埃及艺术中我们未曾见到萌芽期或任何外来影响，所以我们相信完全是自然界赋予了他们创作的灵感，这一点尤其在装饰艺术中得到印证，可以说它几乎没有风格或者说完全是自然风格，只是在呈现时稍微做了艺术修饰。越是后世的艺术，原始的风格便越是退让；诸如阿拉伯与摩尔式等许多艺术样式，经过后人的不断发展与修饰，已经难寻原始风格的踪迹。

尼罗河畔丛生的莲花和纸莎草，象征着肉体与心灵的食粮；国王身前珍禽的羽毛代表着无上王权；还有茎部交缠的棕榈枝条：这些形象构建了埃及丰富多彩的装饰艺术的基础，它们出现在神庙和法老的宫殿上，出现在埃及人的衣物上，也出现在或奢华或朴素的日常器物上。进食用的木勺是如此，运载亡人的舟船也是如此，死去的人被防腐并装饰起来，穿越尼罗河，运送到最后的安息之所。埃及装饰风格取法自然，因此我们发现，哪怕埃及装饰用了再多程式化设计，也总是真诚的。他们从不误用或违反自然原则。另外一方面，他们也绝不会一味描摹自然，从而破坏了艺术的协调性。无论是廊柱顶端的莲花石雕，还是神庙墙上的莲花彩绘，它们都不会是栩栩如生、伸手可摘的莲花，它们的呈现是建筑式的；它们已与实体足够相似，足以唤起观赏者心中的诗意，但也绝不破坏协调感。

埃及装饰艺术大致可分为三类：第一类是构造性装饰，即装饰本身是建筑的组成部分，它从外面优雅地包裹住建筑物的内在骨架；第二类是对生活场景的描绘性装饰，这种描绘往往是程式化的呈现；第三类就是单纯的装饰。如我们所观察，这三种装饰艺术形态都带有象征意义并

形成了特定的风格，这些风格在埃及文明的变迁过程中虽未一成不变但也变化甚少。

第一类构造性装饰，指的是对廊柱与墙顶部的装饰。无论是只有几英尺高的廊柱，还是卢克索(Luxor)和卡纳克(Karnac)的40或60英尺高的廊柱，它们的外形都如巨大的纸莎草植株：廊柱的底座即纸莎草的根部，柱身为纸莎草的茎部，柱头则雕刻成完全盛开的纸莎草花，并饰有束紧的小型植物(见插图页六，第一幅)。这些廊柱不但组合在一起形成了一片纸莎草丛，而且每一根廊柱本身就包含一片纸莎草丛。插图页四的第17号图展示了一丛不同生长阶段的纸莎草，试想我们把它们竖着用绳子捆扎起来，一根有着精美柱头的典型埃及廊柱就展现在我们面前。同样插图页四第5、6、10、11和12号图展现的廊柱图案中，原先工匠的创作意图也被准确无误地描绘了。

不妨设想，早先的古埃及人使用本地产的花草围饰神庙的木柱，这个习俗被沿用下来，随着更易保存的石料的使用，花草也就被镌刻在石砌的建筑之上了。原本这些设计都是神圣不容改动的，但只消看一眼插图页六和六*就会发现，很难有一种一统全局的主导式样。我们在插图中遴选的莲花和纸莎草纹，采集自15个廊柱的柱头，这些纹样的变化是何等巧妙，给我们上了生动的一课。从古希腊至今，所有的古典建筑廊柱柱头莫不是莨苕叶瓣包裹钟形的式样，若说有别，也只是叶片的精美程度或是钟形比例的优雅程度之别，千百年来不曾有人尝试改变。而正因为埃及式柱头的灵活多变，才成就了它的发展：开始是一圈叶饰，但一圈外面又有4圈，8圈乃至16圈。如果我们对科林斯柱头也做出类似改动，那么它就能够在保留莨苕叶与钟形纹饰的前提下，开发出焕然一新的样式。

埃及廊柱的环形柱身用三条凸起的棱线，对纸莎草的三角形茎干进行描绘，它把廊柱的圆周分成三个等长的圆弧；倘若廊柱采用四柱式或

八柱式，那么每一根柱子的外侧都会有一条凸起的棱，这也是为了模仿纸莎草的茎干。埃及建筑的墙顶檐口往往装饰着羽毛，这是王权的象征；装饰在檐口中央的球体与双翼，则象征着神性。

埃及装饰艺术中的第二类是神庙和墓室的壁画，它们将现实生活中发生的事件用约定俗成的手法描述出来。无论是呈现祭祀的供品或日用品，还是描绘日常生活的场景，花朵或其他物件并不是写实的，而是以一种理想化的形态呈现的。它们既是现实的记录，也是建筑的装饰，甚至解释场景的象形文字也对称排布，增加了装饰效果。在插图页四的第4幅图中，我们可以看到法老手持3株纸莎草、3枝盛开的莲花以及2枝莲花花苞献给神祇。作品的排布对称而优雅，我们可以发现莲花和纸莎草的呈现有它的规律所在，在埃及人描绘植物时大抵本能地遵循着这个规律：叶片从茎干处优美地伸出，叶片与上面的脉络皆呈散射状。在描绘单朵花时是如此，描绘一丛花也是一样。不仅是第4幅，该页第13、16和18幅中所描绘的沙漠植物也遵循同样的规律。羽毛装饰(见插图页五的第11和12幅图)和棕榈叶装饰(见插图页五的第4和5幅图)亦是如此，插图页中的棕榈树叶是埃及装饰中最常见的棕榈树纹样之一。

埃及装饰艺术中的第三类是纯装饰艺术，它有自己的规律与操作法则，这一点对观赏者来说不那么容易发现。插图页八、九、十和十一展示了纯装饰的案例，它们皆取自墓室、衣物、器皿和石棺。这些装饰图案共同的特征是对称雅致，布局完美。它们类型简单造型却变化多端，确实不同凡响，令人拍案叫绝。

插图页九中展示的是室内天顶的纹样，它们似乎是对织物纹样的复制。所有民族的装饰艺术的最初尝试，都是从触手可及的事物中汲取灵感。早先人们编织秸秆或树皮，制成蔽体的衣物，铺地的睡席，还用来遮盖陋室的墙壁。一开始人们使用的是天然颜色的秸秆和树皮，后来学会了人工上色，于是最初的装饰以及几何布局的思维产生了。插图页九

的第1至4幅取自埃及绘画作品，描绘了法老脚下的地毯；第6和7幅取自墓室的穹顶，描绘了席子覆盖的帐篷；第9、10和12幅都包含有回纹饰(又称希腊回纹饰)，似乎都是用同一种方法轻而易举地绘成的。我们在各种风格的建筑中都可以见到这种纹饰，甚至在原始部落先民的装饰艺术中也能看到它的影子，这也是各种回纹饰同宗同源的一个明证。

从编织工艺里等分的线条中衍生出来的装饰纹样，让新崛起的民族初次体会到了对称的概念，学会了布局、构图，以及对形状色块的分布。埃及人即便在大型装饰中也并未忘记几何布局的原则。流畅的曲线相对而言非常稀少，绝非作品的主题，虽然这种装饰方式的萌芽即涡形饰，已经出现在绳索纹饰当中了(见插图页十的第10、13—16、18—24幅图，以及插图页十一的第1、2、4、7幅图)。卷拢的绳索承上，符合着几何布局；展开的绳索启下，为后继的美妙纹样提供了最初的源头。因此我们斗胆断言，埃及风格虽然是最古老的风格，但却具备构建真正意义上完美艺术风格的必要条件。

埃及风格的艺术语言对我们来说可能有些陌生，它特立独行、墨守成规、过于僵化，却是我们可以从中借鉴学习的宝库。我们发现，任何一种艺术风格要抵达完美，就必须明白，关乎艺术的真理蕴含在每一朵盛开的花里，就像埃及人所理解的那样。花是自然的宠儿，装饰艺术如果能使装饰的主体增色，它便像花一样芬芳四溢。装饰艺术应当致力于媲美建筑的优雅及其多变中的和谐，它也应当跟主体一样比例协调详略得当。当我们发现装饰作品缺乏这些特征的时候，可以断定这必然是从他处模仿所得，因为原作的神韵在复制的作品中已经不复存在。

埃及人在建筑上覆以颜色，故而埃及的建筑看上去色彩缤纷，这一点也值得我们讨教一番。他们使用平涂技法，不擅长明暗也不使用阴影，但这都丝毫不妨碍他们将意欲表达的事物诗性地传达给观赏者。和处理图案类似，他们也用约定俗成的技法处理色彩。让我们对照着欣赏

插图页四第3幅的莲花和第1幅写实的莲花，这种艺术再现使用的色彩技法多么充满魅力——外部的花萼和内部被包裹的花萼用了深绿与浅绿区分，而红黄两色花瓣则描摹了真实莲花紫色与黄色的色调，它正好突出了真实莲花的黄色光晕。当在真实的自然中注入艺术，观赏者也就感受到了更多艺术的欢愉。

埃及人主要使用红、蓝、黄三色，并使用黑与白来强调与区分主色。虽然不是普遍现象，绿色也常常被使用，比如用来描绘莲花的绿叶。埃及人对蓝色和绿色颜料的使用不是特别在意；更远古的时代偏好用蓝色，而托勒密王朝则偏好绿色，这个王朝也开始使用紫色和棕色，不过仅用来表达渐变效果。在古希腊和古罗马时代埃及墓室与木乃伊棺椁上使用的红色，不及远古时代鲜艳。由此我们发现一个普遍规律，即越是古代，红、黄、蓝三色在艺术上的使用就越普遍，古人对三原色的使用驾轻就熟。当艺术从本能转向传统，人们就倾向于使用不同间色、色相与色度进行艺术表达，而很难出古人之右。这一点在随后的章节中也会继续探讨。

[1] 大英博物馆珍藏了来自努比亚卡拉布希(kalabshee)神庙的一组浅浮雕。该浅浮雕描绘了拉美西斯二世(Ramses II)对一个黑人族群(疑似埃塞俄比亚人)的征服。有意思的是，在该族献给法老的供品中，除豹皮、珍稀动物、象牙、黄金和其他物产外，还有三张几乎和法老所坐的王座一模一样的牙雕椅。由此可见，这些精雕细琢的奢侈品可能由埃塞俄比亚人从非洲中部带来。

第三章　亚述和波斯装饰



插图页十二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14

01 ——雕刻路面，来自库云吉克(Kouyunjik)土丘，尼尼微遗址。

02—04 ——彩绘装饰，来自尼姆鲁德(Nimroud)。

05 ——雕刻路面，来自库云吉克。

06—11 ——彩绘装饰，来自尼姆鲁德。

12—14 ——神树，来自尼姆鲁德。

该插图页所有装饰都取自赖亚德先生的著作《尼尼微的建筑丰碑》(The Monuments of Nineveh)。图2、3、4、6、7、8、10、11在出版时为彩色；图1、5和图12—14的神树为浮雕形式，仅有轮廓线。我们将其视为彩绘装饰，根据上文中的色彩原则对其进行了上色处理。

插图页十三


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

01—04　——釉砖，来自豪尔萨巴德(Khorsabad)——弗兰丁与科斯特。

05　——国王王袍装饰，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

06、07　——青铜盾牌装饰，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

08、09　——国王王袍装饰，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

10、11　——青铜容器装饰，来自尼姆鲁德——赖亚德。

12　——国王王袍装饰，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

13　——釉砖，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

14　——锤子上的装饰，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

15　——青铜容器装饰，来自尼姆鲁德——赖亚德。

16—21　——釉砖，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

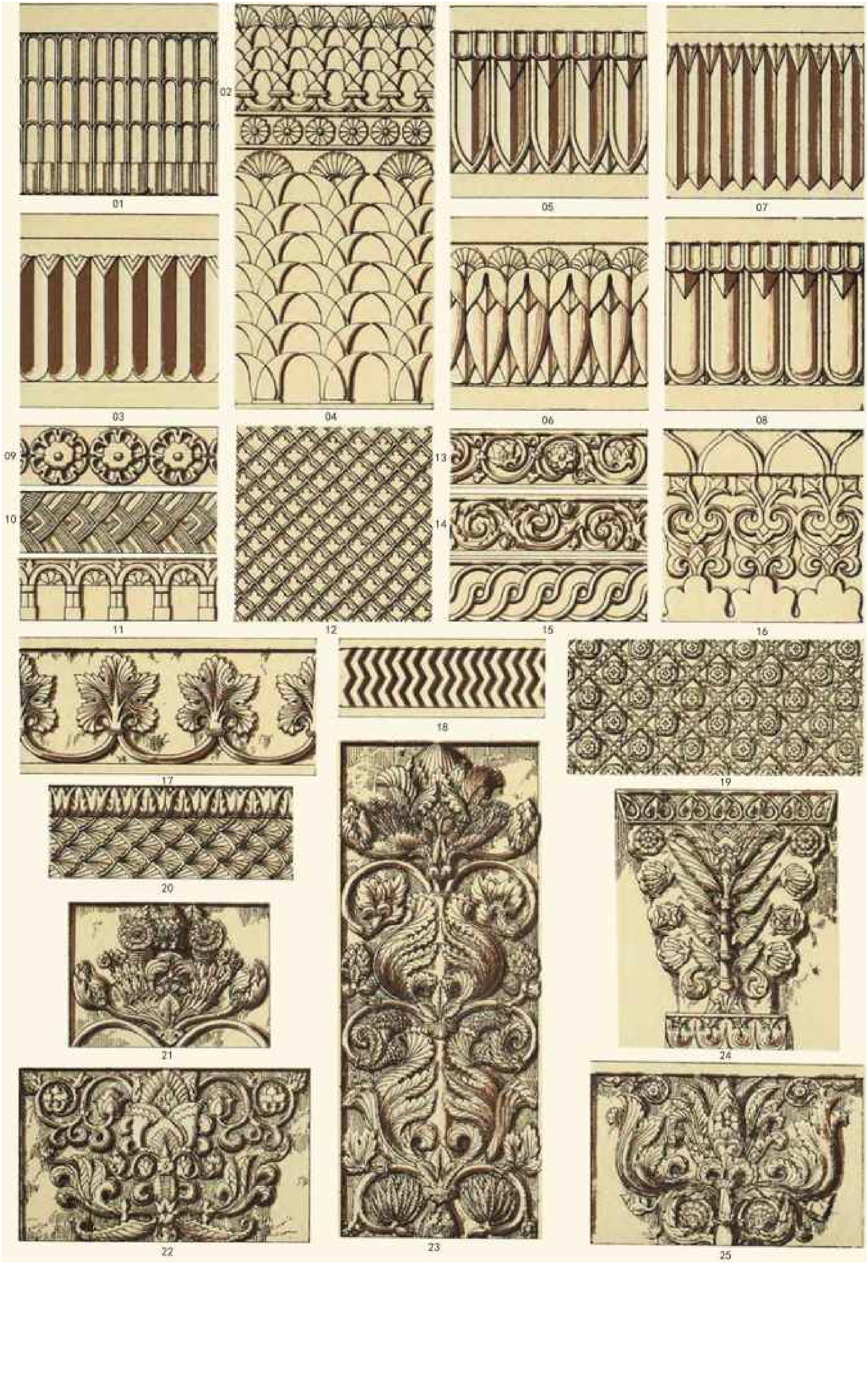
22　——釉砖，来自尼姆鲁德——赖亚德。

23　——釉砖，来自巴士卡(Bashikhah)——赖亚德。

24　——釉砖，来自豪尔萨巴德——弗兰丁与科斯特。

图5、8、9、12是王袍上的常见刺绣纹样。我们根据纹样选取了最合适的颜色对它们进行了复原。该页其他图案保留了赖亚德、弗拉丁与科斯特先生原著的色彩。

插图页十四


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25

01　——飞檐上的羽毛饰，　波斯波利斯第8号宫殿——弗兰丁与科斯特。

02　——柱基，波斯波利斯第13号遗迹——弗兰丁与科斯特。

04　——台阶侧面装饰，波斯波利斯第2号宫殿——弗兰丁与科斯特。

05　——柱基，波斯波利斯第2号柱廊——弗兰丁与科斯特。

06　——柱基，波斯波利斯第2号宫殿——弗兰丁与科斯特。

07　——柱基，波斯波利斯第1号门廊——弗兰丁与科斯特。

08　——柱基，伊斯塔克尔(Istakhr)——弗兰丁与科斯特。

09、12　——取自萨珊王朝柱头，比索通——弗兰丁与科斯特。

13、15　——取自萨珊王朝柱头，伊斯法罕——弗兰丁与科斯特。

16　——取自萨珊王朝建筑角线，比索通——弗兰丁与科斯特。

17　——塔克伊波斯坦装饰——弗兰丁与科斯特。

18、19　——萨珊王朝装饰，伊斯法罕——弗兰丁与科斯特。

20　——拱门饰，塔克伊波斯坦——弗兰丁与科斯特。

21　——壁柱上部，塔克伊波斯坦——弗兰丁与科斯特。

22　——萨珊王朝柱头，伊斯法罕——弗兰丁与科斯特。

23　——壁柱，塔克伊波斯坦——弗兰丁与科斯特。

24　——壁柱柱头，塔克伊波斯坦——弗兰丁与科斯特。

25　——萨珊王朝柱头，伊斯法罕——弗兰丁与科斯特。

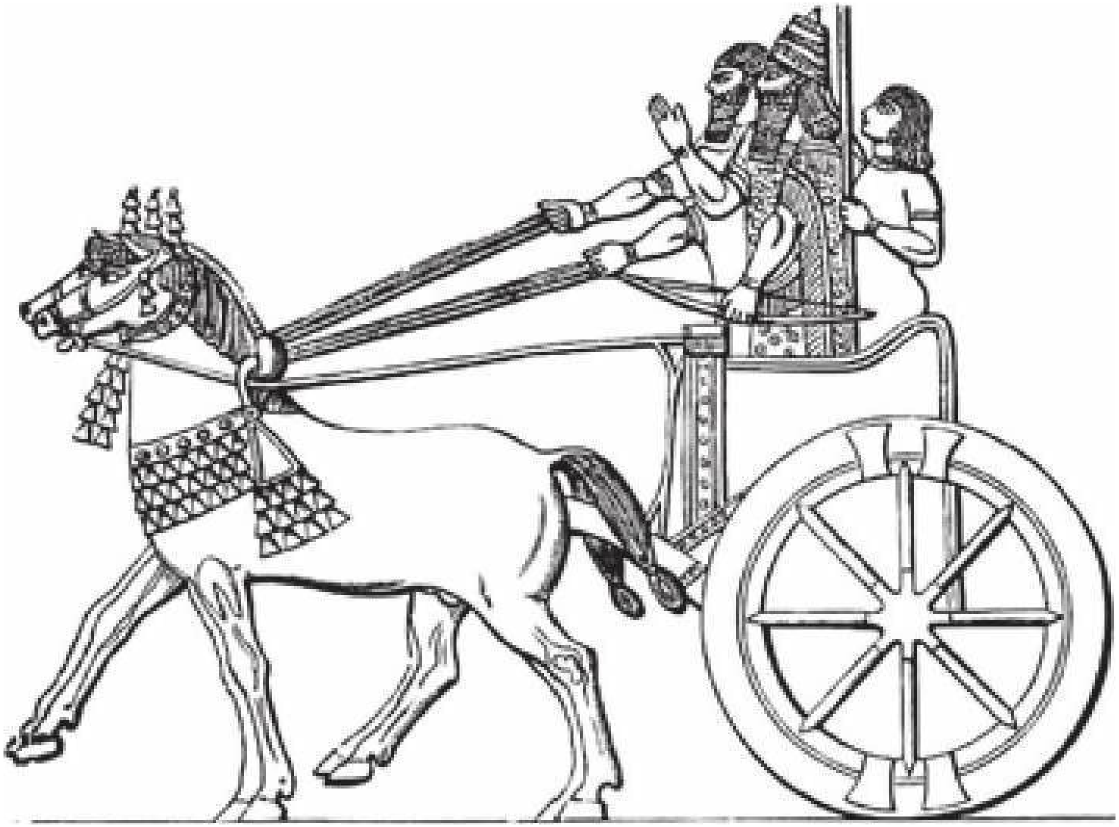
尽管博塔(Botta)和赖亚德(Layard)两位先生在亚述古城遗址的发掘硕果累累，但我们所知的这些历史遗存仍旧无法将我们带回遥远的亚述王朝，窥探到亚述艺术的风貌。和埃及的遗迹一样，在亚述发现的这些遗迹也处在艺术的退化期，离亚述艺术的高峰相去甚远。亚述艺术应当为舶来品，或是继承自一种有待发现的更高艺术形态。我们倾向于认为，亚述风格并非原创，乃是亚述民族在吸纳了埃及装饰风格的同时，对此做了民族化的发挥与改造。

倘若比较尼尼微(Nineveh)与埃及的浅浮雕，我们会被它们的诸多相似之处所吸引。不仅是呈现的方式异曲同工，甚至呈现的对象也颇为一致，很难想象它们源自两种相互独立的艺术风格。

河流，树木，囚徒，战场，被困的城池，驾战车的王——这些事物的呈现方式几乎雷同，只有两个民族相异的风俗习惯才能使作品得以区分，而仅从艺术风格来看两者并无二致。亚述的雕塑可以看作是对埃及雕塑的继承，而并非发展，因为从完美的程度上来看，亚述并没有超越埃及，如同罗马没有超越希腊。自法老时代开始到古希腊罗马时代，埃及雕塑艺术呈现日渐衰微的态势。流畅灵动的造型变得粗陋生硬，臂膀上的肌肉，一开始还是含蓄内敛的，到后来却近乎夸张。传统被抛诸脑后，取而代之的是不算成功的写实尝试。而在亚述雕塑中这种尝试有过之而无不及，物体的布局和单个人物的姿态仍然传统，然而四肢的肌肉与躯干的健硕被强调了，在一切艺术中这都是一种衰退的征兆，艺术不应是对自然的复制，而是对自然的升华。很多现代雕塑作品没法与米洛的维纳斯(Venus de Milo)相比，正如托勒密王朝的浅浮雕比不上法老时代。



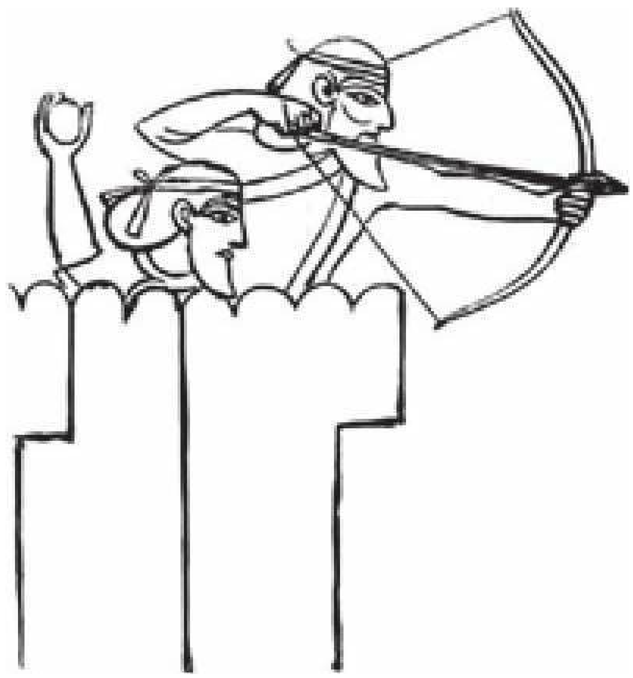
埃及装饰



亚述装饰

就亚述装饰艺术而言，我们同样认为它并非原创的艺术风格，且也处于衰落期。诚然，直至今日我们都没能窥得它的全貌，建筑的檐口以及天顶部分，即装饰最为繁重的部分已遭破坏。但亚述建筑和埃及建筑一样都喜欢繁复装饰，这一点是毋庸置疑的，它们都不会接受留白的墙壁，要么绘以壁画，要么书以文字，若是两者都不适宜，那么也要用纯装饰来保持整体效果。我们在本章展示的图片，取自浅浮雕中的人物服装、残存的墙绘、青铜器物，以及浅浮雕中的神树。至今我们都未曾找到建筑装饰的残件，雕梁画栋的廊柱以及其他建筑支撑物，在漫漫历史长河中都遭到了破坏。在插图页十四中展示的建筑装饰来自波斯波利斯(Persepolis)，它们显然是后世的作品，也受到了外来艺术的影响，依据这些装饰重现亚述宫殿的建筑装饰风貌恐怕不甚妥当。

尽管亚述装饰并没有以埃及风格为基础照搬照抄，但表现方式是一致的。无论是浅浮雕还是彩绘，亚述和埃及都以平面来展现。他们几乎不用立体浮雕，立体浮雕是希腊人特有的发明，希腊人运用得节制有度，而到了罗马人手里变得过于雕饰，宽宏的效果反而被破坏了。拜占庭时期浮雕艺术重新向平面浮雕回归，阿拉伯人更进一步，而在摩尔人那里立体浮雕的表现方式已基本绝迹。从另一个方向看，罗马式浮雕有别于早期哥特式，而早期哥特式又比后期哥特式更具艺术效果，后期的哥特式因为雕琢过度，整体沉稳宁静的艺术感受已然不再。



埃及装饰



亚述装饰

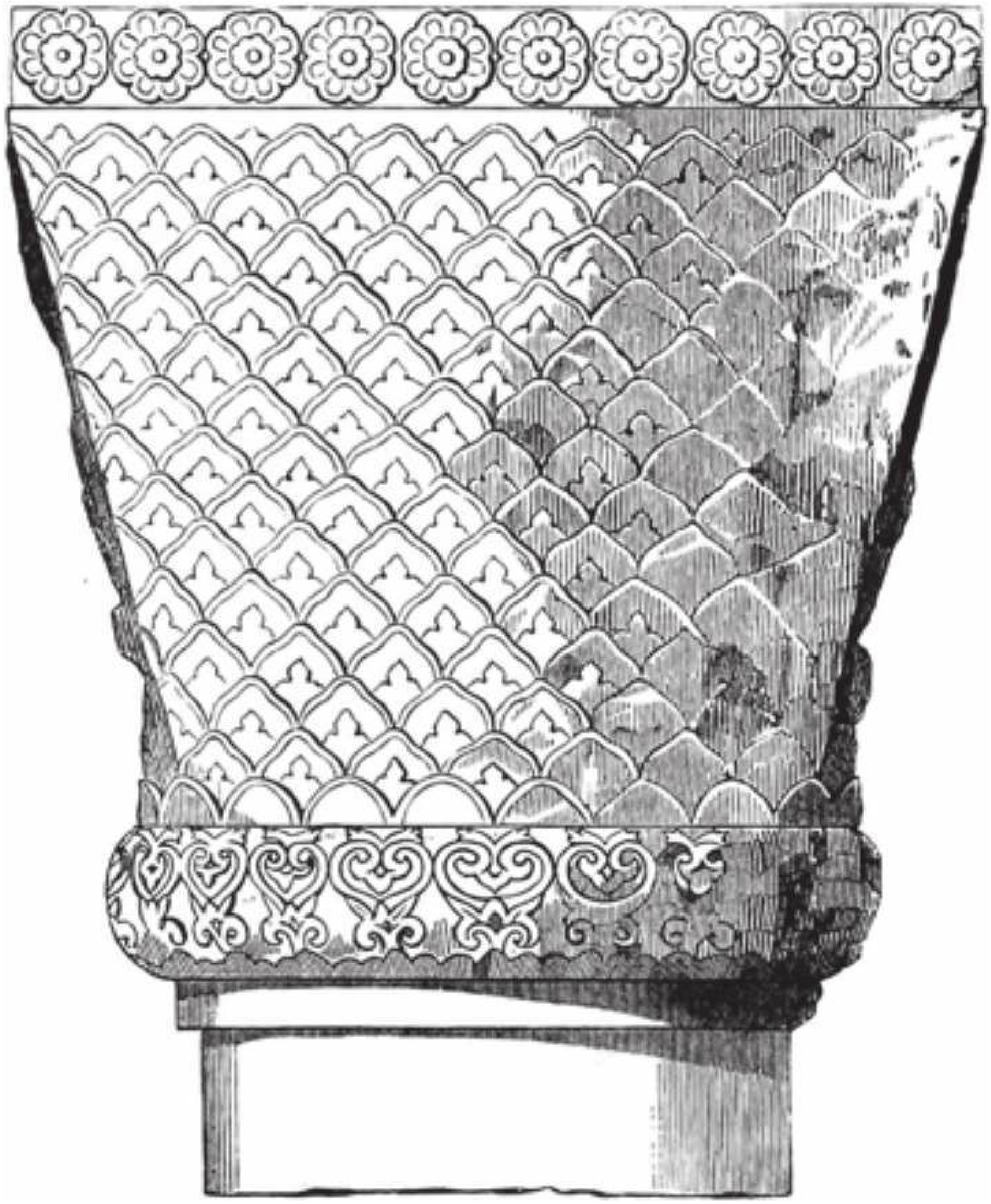
除了插图页十二中神树上的菠萝，以及该页第4幅和第5幅彩绘莲花之外，我们没有在亚述装饰中找到其他自然形态的纹样，这也进一步印证了亚述艺术并非原创艺术。埃及装饰中常见的散射状纹样和相切的圆弧，也遍布于亚述装饰，只是要略显不自然一些，感觉这些纹样更多源自传承而非本能。亚述风格不及埃及风格那样贴近自然，也不及希腊风格那样遵从古风、细腻精美。插图页十三中的第2幅和第3幅的纹样，希腊人曾从中借鉴用于他们的彩绘装饰，但是论形式之纯粹、布局之精妙，希腊反而略胜一筹!

亚述人在彩绘中常用蓝、红、白、黑诸色，而在雕塑装饰上则多使用蓝、红、金色。绿、橙、淡黄、白、黑诸色被用来制作釉面砖。

插图页十四中展示的波斯波利斯装饰，似乎是对罗马风格修饰后的产物。第3、5、6、7、8幅图是凹槽柱式基座的纹样，它们明显带有罗

马风格的影响。第17、20、21、23、24幅图来自塔克伊波斯坦(Tak I bostan)，都遵循罗马装饰风格原则，只是对浮雕形式做了一点改动，这一点和我们在拜占庭装饰中看到的极其相似，拜占庭装饰中也有类似的继承与改动。

其中第12幅和第16幅纹样来自比索通(Bi Sutoun)萨珊王朝的柱头，它们的外部轮廓是拜占庭式的，却已然包含了阿拉伯与摩尔式装饰的萌芽。这是我们所知菱形花格纹饰的最早样本。埃及人与亚述人早早就学会了用几何线条纹样来铺排空白的平面，而用重复的曲线包裹一个二级图案，可算是第一例。有了第16幅纹样中反映的装饰原理，我们就可以创造出覆盖开罗清真寺穹顶，以及亚布拉罕宫墙壁这样精妙的菱形装饰了。



萨珊王朝的柱头，比索通——弗兰丁(Flandin)与科斯特(Coste)

第四章 希腊装饰



插图页十五


01


02


03


04


05


06


07


08


09

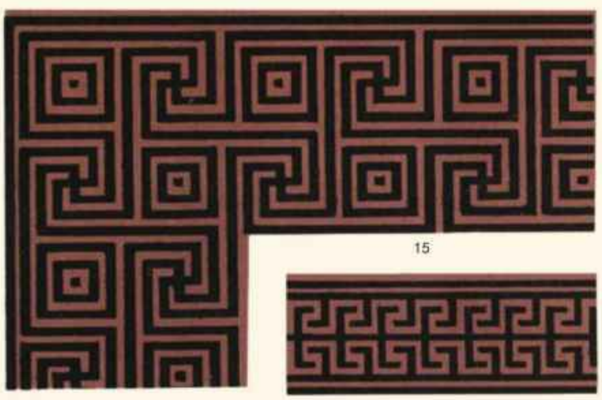

10


11


12


13


14


15


16

17


18


19


20


21


22

不同形态的希腊回纹，取自花瓶与路面。

插图页十六

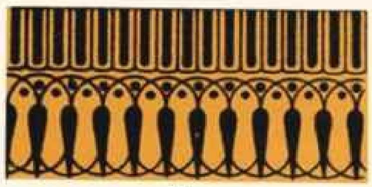

01

02

03

04

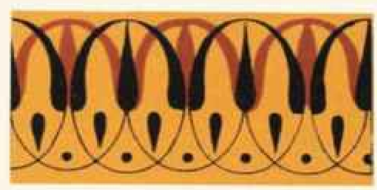
05

06

07

08

09

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

插图页十七


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65

插图页十八


01
02
03
04
05
06
07
08
15
09
10
11
12
16
13
14
17
18
19
20
21

插图页十九


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36

插图页二十


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13

插图页二十一


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

插图页十六至二十一

希腊与伊特鲁里亚花瓶装饰，

取自大英博物馆与卢浮宫藏品。

插图页二十二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
19
12
13
24
20
14
15
25
21
26
16
17
22
27
23
18
28
29
30
31
32
33

01、04　——取自某西西里石棺——希托夫(Hittorff)。

03、05—18　——取自雅典卫城山门——希托夫。

12—17　——取自雅典卫城山门天顶嵌板——彭罗斯(Penrose)。

18　——雅典娜神庙雕带的腰线。彭罗斯先生出版时仅有金色，我们添加了蓝红两色。

19—21、24—26　——彩绘装饰——希托夫。

22、27　——赤陶装饰。

29　——帕台农神庙斜檐口拱顶花边处彩绘——L.福里米；蓝红两色为后加。

30—33　——各种回纹饰，见于雅典各神庙；颜色为后加。

我们已知埃及装饰的灵感直接源于自然，它由几种基础型发展而来，在埃及文明的整个进程中几乎不曾变化，有所不同的只是装饰的精美程度，往往是古迹越久远，装饰越精美。我们也谈及亚述装饰是一种不具备任何原创特征的舶来艺术，受埃及艺术的影响颇深，当时埃及艺术已迈入衰退，而亚述将这种衰退推进得更深了。希腊艺术则恰恰相反，虽然它有部分埃及和亚述的血统，却是旧瓶之新酒；并且，希腊艺术从埃及与亚述宗教律法的桎梏中脱离出来，迅速地攀上了艺术的高峰，于是也成了其他艺术风格争相学习的榜样。它将形式之精美推向一个前人从未抵达的境界；从希腊装饰艺术的丰富遗产中，我们可以断定这般精美的品位是属于全希腊的，那片土地上行走的都是艺术大师，他们是何等心灵手巧，能够创造出如此美轮美奂的装饰精品。

然而，希腊装饰似乎缺失了一件构建装饰魅力不可或缺之物，那就是象征意义。希腊装饰只是无意义的纯装饰，既没什么要呈现，对建筑

结构也算不上有所助益；各式各样的希腊装饰只是为了呈现一个精心描摹的外在，早期是通过彩绘，后来加入了雕刻。

不同于埃及装饰，希腊装饰并不是建筑的一部分，去掉也无碍，无伤建筑本身。科林斯柱式上的装饰只是修饰，而非构筑：这一点与埃及柱式全然不同，埃及柱式本身即装饰，任何部件缺一则柱式不复存在。

无论我们对希腊雕塑近乎神圣的极致完美抱有多少艳羡之情，希腊人其实在实际创作时也常常逾越艺术法则的界限。帕台农神庙的雕带高高在上，本身即一道风景，然而在设计时并未顾虑到其雕梁画栋、精雕细琢的可视性，它惊艳的雕琢之美只有在近距离观赏的时候才得一见，凸显价值。我们认为这是对技巧的滥用，在这方面希腊要弱于埃及，埃及的凹版浮雕艺术还是要更为大气。

在希腊艺术中，表征性装饰的例子极为罕见，除了一些区分水陆的波浪纹和回纹，以及传统的树形纹(见插图页二十一第12幅图)，所以称希腊艺术具有表征性肯定是牵强附会的。但我们在希腊花瓶和伊特鲁里亚(Etruscan)花瓶的装饰上看到了非常丰富的素材，与迄今为止发现的神庙彩绘无异，可以说我们业已掌握希腊艺术各个阶段的风貌。尽管同埃及风格类似，希腊装饰艺术中基本型较少，但它衍生出的形态却变化无穷。在著名的忍冬花装饰中，不见对花朵惟妙惟肖的刻意模仿，而只见对花朵生长自然规律的顺应与欣赏。在观赏瓶绘时，我们会发现此花乃是神似而非形似，此花并不是依循自然界的花绘制而成，而是艺术家根据花的特征，画笔随意上下翻动而妙笔生“花”。对照插图页九十九中写实的忍冬花图案，便可看出相似之处甚少。很明显，希腊人在装饰中是自然近距离的观察者，他们并不原搬照抄或试图模仿，但仍旧遵循自然的规律。自然界三大法则——母茎发散、空间比例得当、曲线相切——都得以遵守，无论是市井之作还是庙堂之作，都完美无瑕、夺人眼球，而那些试图复制希腊装饰的，鲜有成功的案例。如我们在雅典奖杯

亭 (the Choragic Monument of Lysicrates)上所看到的，希腊装饰一个明显的特征是，由一根绵延不断的曲线延伸出相互呼应的卷轴，这个特征在罗马艺术中得以延续，而在拜占庭时代受到摒弃。

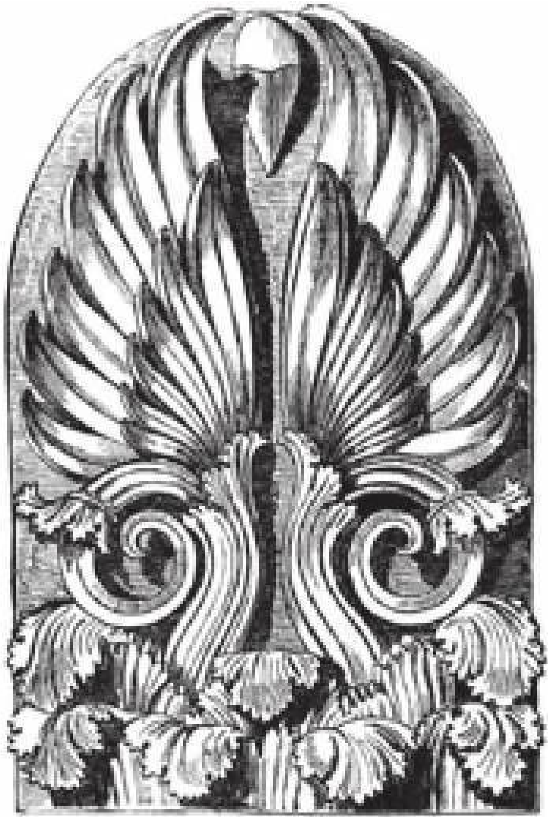




帕台农神庙大理石砖的一端 ——L. 福里米



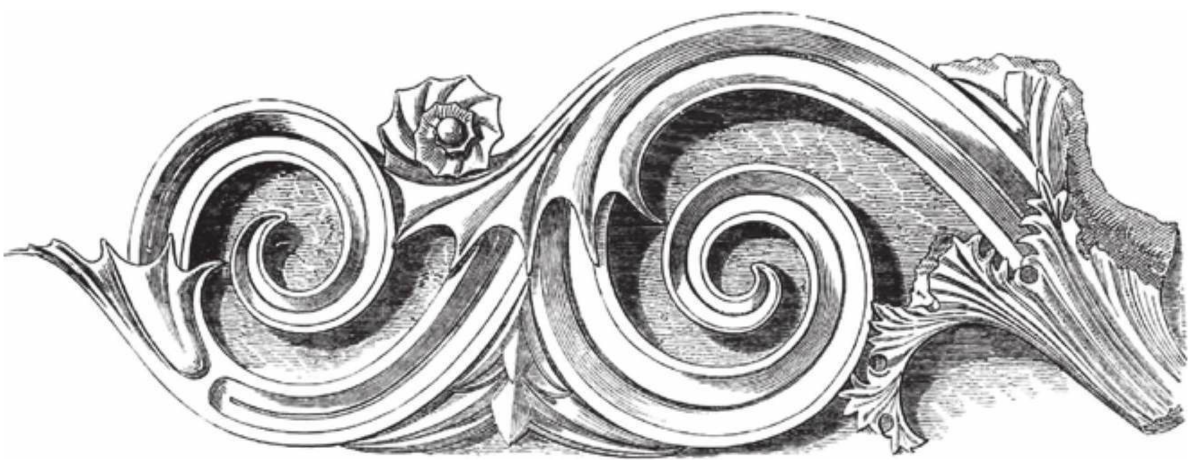
石柱的上部——L．福里米



石柱的上部——L. 福里米

在拜占庭、阿拉伯摩尔人与早期英国装饰风格中，花朵往往自一根绵延曲线的两边伸出。我们这里给出一个例子，就是想说明对固有的艺术原则做一点小小的变化，便足以开启某一种艺术形态和思想的崭新篇章。罗马装饰总是受制于固有的创作模式。在罗马这一章的开头有一个非常典型的例子，几乎所有其他罗马装饰都是这样的风格：从母茎伸展出来的涡形纹，汇入另外一枝茎叶，将花朵围绕起来。在拜占庭时期，这种固定的纹样规则被打破了，这对装饰艺术的发展意义非凡，正如罗马人用拱门替代了平直的柱顶过梁，或哥特建筑中引入尖拱门一样。这些改变对于装饰艺术新样式的发展具有巨大的影响力，不亚于科学原理上的新发现，或者工业上的新专利，它们解放了无数灵感，让这些灵感一起来检验与发展这最初的灵光乍现。

插图页二十二全部是希腊古迹上的彩绘遗存，它们与花瓶上的彩绘并无本质区别。目前人们普遍认为，希腊白色的大理石庙宇曾全部覆有亮丽彩饰。即便对那些雕刻上彩绘的程度可能多少还存有疑问，但门楣上的装饰则是确凿无疑的。彩绘的痕迹随处可寻，倘若用石膏模具拓印，模具上尚能留下明显的颜色。只是具体的颜色无法确定，专家们众说纷纭，有人说蓝色有人说绿色，有人说金色有人说棕色，但有一点可以肯定的是，门楣上的所有装饰都高高在上，远观比例甚小，故而它们的彩绘应当色彩分明，使观赏者能够看清所绘何物。正因如此，我们将第18、29、31、32、33幅的纹样绘以鲜明彩色，不同于以往白色大理石配金色或者棕色的版本。



雅典奖杯亭(亦作李西克拉特合唱团纪念碑)——L. 福里米

插图页十五是一系列希腊回纹饰的不同变体，有第3幅那样的极简样式，也有第15幅那样蜿蜒曲折的复杂样式。我们可以看到，直角线条交织的图案可变性极其有限。第1幅是简单回纹，一根线条朝向一个方向行进；第11幅是双回纹，由两个回纹图案组合而成；其他图案都是由若干回纹叠加而成，如第17幅由不同方向的回纹叠加，第18、19幅是背对背回纹，第20幅在回纹中纳入了正方形。所有其他的回纹样式都不是纯粹的回纹饰，因为没有形成绵延不断的图形。第2幅耙形回纹是希腊

样式之后所有交织式纹样的雏形。从这里衍生出阿拉伯回纹，又由阿拉伯回纹生出等距对角线交叉图案的无穷样式，摩尔人在亚布拉罕宫将这些样式运用得炉火纯青。

凯尔特人的结形回纹有别于摩尔人的回纹，但也只是把对角线交叉的线条由直线变成了曲线。新的思维一旦引入，旧样式又翻新出无穷花样。

中国式回纹与上述回纹样式相比要逊色一些。同希腊回纹一样，中式回纹也是由纵横交错的线条构成，但是它们规律性不强，线条在水平方向上拉得很长。而且它们经常是碎片化使用的，一个回纹接一个回纹，却并不形成绵延不断的图案。



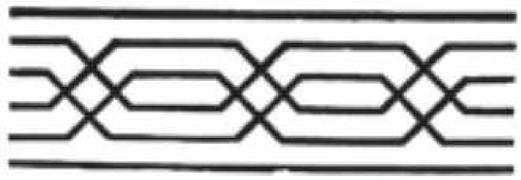
希腊式



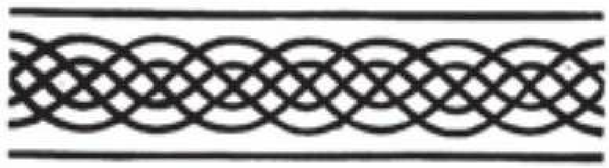
阿拉伯式



阿拉伯式



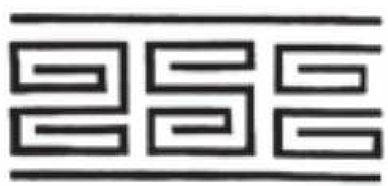
摩尔式



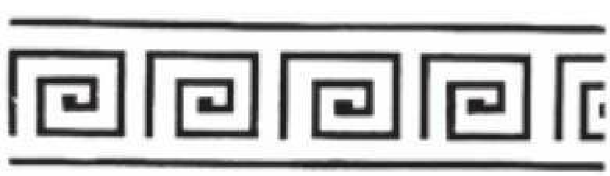
凯尔特式



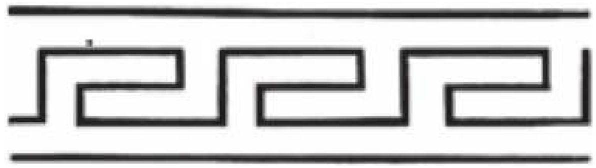
希腊式



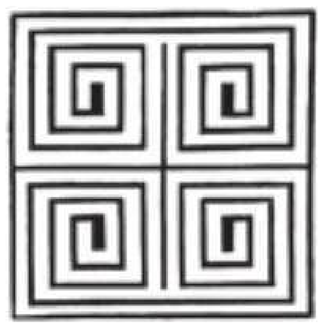
中国式



中国式



中国式



尤卡坦回纹



尤卡坦回纹

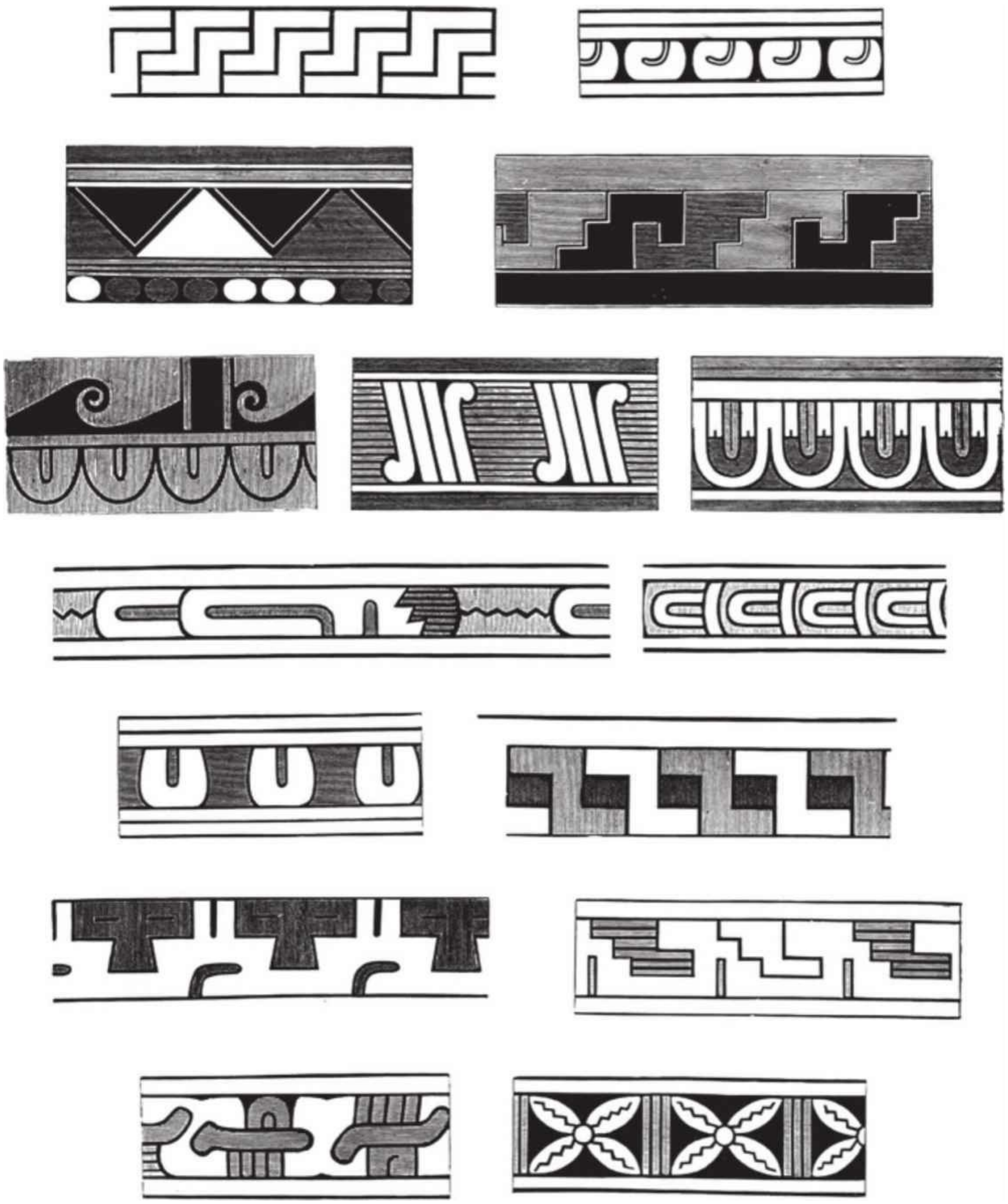
墨西哥回纹饰与希腊回纹饰非常相似，在这里我们给出了一些大英博物馆所藏墨西哥陶器的例子。在凯瑟伍德先生对尤卡坦的建筑插画中，我们能够看到一些希腊回纹的变体：其中一个完全是希腊风格。但是它们同中国回纹一样，一般都是不连续的。在尤卡坦还发现一种带斜线的回纹，这是比较特别的一例。

插图页十六展示了希腊花瓶上形态各异的传统叶形纹样。它们与本身的自然形态相去甚远，并不刻意描摹实物，而是依循植物本身的自然

成长规律绘成。第2幅最接近真实的忍冬花，花叶上有特殊的上卷，但即便如此也很难说它是写实作品。插图页十七的一些装饰更接近自然，我们能轻易辨认出月桂、常青藤和葡萄藤。插图页十八、十九、二十、二十一进一步展示了大英博物馆和卢浮宫馆藏花瓶的底圈、颈部、口沿的图案。它们往往颜色单一，主要依靠形态勾勒出美感。它们特有的造型是：一丛叶子或花朵从弯曲的母茎上绽放出来，两端皆呈涡形，所有母茎放射出的线条都是相切的。每一片叶子从叶丛的中央发散开去，又在底部以精美的比例收束缩小。



每一次落笔即绘成一片叶瓣，每一片叶瓣并不死板雷同，我们可以从中看出这些作品是在没有机械工具的辅助下完成的，它们的艺术水准是如此之高，不禁让人拍案叫绝。那么多能工巧匠的精湛技艺，确实非现代工艺所能媲美，即便是模仿都未必能模仿出旧时之完美。



第五章 庞贝装饰



插图页二十三


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48

庞贝不同房屋的边缘装饰——蔡恩的《庞贝》。

插图页二十四


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15

庞贝不同房屋的壁柱与雕带装饰——蔡恩的《庞贝》。

插图页二十五

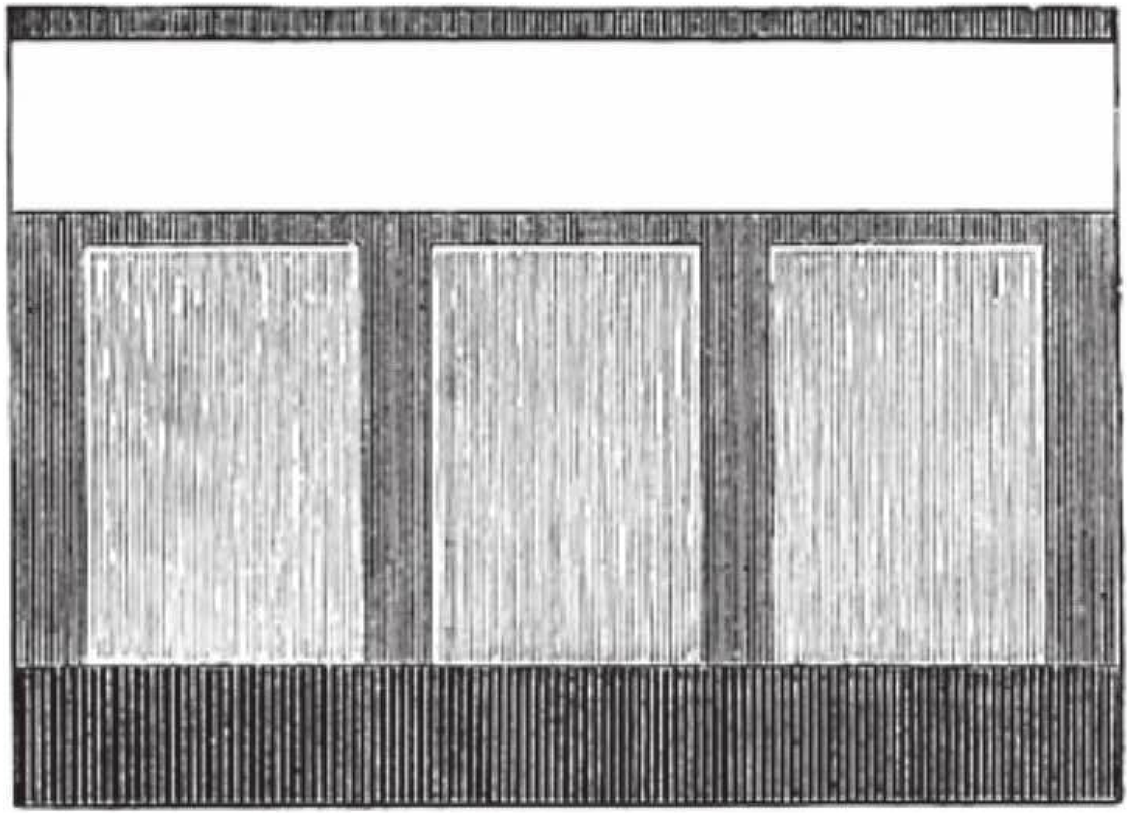


马赛克装饰，取自庞贝古城与那不勒斯博物馆——作者手绘

蔡恩(Zahn)的卓越著作已经用图文并茂的形式充分展现了庞贝古城的装饰艺术。我们只消直接从他的素材中借取两页，来展示在庞贝建筑装饰中流行的两种全然不同的风格。第一类(见插图页二十三)明显带有希腊血统，图案传统，色彩平实，或浅底深色，或深底浅色，并不加入阴影与浮雕；第二类(见插图页二十四)则具有罗马装饰的特质，以涡形莨苕叶纹样打底，与其他自然元素交织生辉。

如若要全面系统地了解庞贝的装饰体系，蔡恩的著作[1]是不二之选。通过此书我们可以了解到，庞贝装饰很少放任自流，几乎所有的用色与装饰理论都可能是由统治者决定并支持的。

庞贝宅邸内部墙面装饰通常包括墙裙，高度约占墙高的六分之一；墙裙之上竖立着宽宽的壁柱，宽度为墙裙的一半，它把墙面分割成三块或者更多。壁柱由宽度不一的墙顶雕带联结，大约占了墙高的四分之一。墙的上部空间通常为白色，代表露天，与下部墙体相比相对简单，接近地面的底部区域常绘有精妙绝伦的建筑图样，这些图案曾是维特鲁威(Vitruvius)的灵感源泉。有一些装饰佳作，色彩从屋顶向下渐变，在墙裙处以黑色收尾，但这种做法远未成为定规。我们从蔡恩作品的彩图中选了几组色彩搭配，可以看出庞贝装饰艺术的不拘一格：



庞贝宅邸侧面图

墙裙	壁柱	嵌板	雕带
黄	绿	红	黑
红	红	黑	紫
黑	黄	黑	红
黑	黄	绿	绿
蓝	黄	绿	绿
蓝	黄	蓝	蓝
黑	绿	黄或红（交替）	白
黑	灰	黄或红（交替）	黑
黑	黑	绿或红（交替）	白

效果最好的搭配乃是黑色墙裙，红色壁柱和雕带，加上或黄或蓝或白的嵌板，雕带上部为白底缀以彩饰。地面装饰的最佳色彩搭配为黑色背景，大面积绘以蓝、绿两色，偶尔点缀红色，黄色则更少用。若底面为蓝，可饰以白色细线和黄色色块；若底面为红，饰以绿、白、蓝三色细线；黄色不宜与红底搭配，除非以阴影强化之。

几乎各种明暗与色调都可以在庞贝装饰中找到。蓝、红、黄不仅被用在装饰画上，也被用作嵌板和雕带的背景色。庞贝装饰所用黄色有点近似橙色，红色则掺杂着蓝色。这样中和之后，原先色彩鲜明的颜色便得以共存，再加上周围辅之以间色与复色，使得庞贝装饰尽管色调丰富却不失和谐。

然而，庞贝的整体装饰风格如此变化不定，不能划归到任何一种艺

术范式之中，也就无法对其进行严肃的评论。它往往讨喜，但总归有点世俗，或接近俗气。它最大的魅力在于工匠们在创造作品时那种淡淡的、随意的风格，这是一般绘画很难做到的，在修复庞贝古城时也很难复原其神韵。原因很简单：庞贝的艺术家们边作画边创造，每一个笔触皆意有所指，无人能够仿效。

迪格比·怀亚特(Digby Wyatt)先生曾对庞贝一屋宅进行修复，展出在伦敦西德汉姆水晶宫，其他各方面的还原度都令人刮目相看，唯独在装饰方面的还原表现得差强人意。在装饰绘画的准确度方面，无人可以与阿巴特(Signor Abbate)先生的学识、经验与热情媲美，但他的作品太过精美，反而失了个性。

插图页二十三给出的纹样明显带有希腊特征，它们大多是嵌板的边缘图案，由模具印制而成。但是它们在个性上要单薄一些，明显不及希腊装饰本身，我们既找不到母茎上发射出来的完美线条，也找不到疏密有致的空间搭配。它们的魅力在于色彩的和谐对比，尤其是当周围辅以其他颜色调和。

插图页二十四的装饰来自壁柱与雕带，它们追随了罗马风格，用阴影强调图案的立体感，却也不至于过于立体而与背景割裂。在这一点上，庞贝艺术家显示出极好的分寸感，不超越装饰的限度，这是后世的艺术家所欠缺的。这些纹样有的以涡形莨菪叶打底，嵌以花叶与动物图案，与罗马公共浴场的遗存如出一辙，在拉斐尔时代，它已经成为意大利装饰的基础纹样了。

在插图页二十五中，我们搜集了各种马赛克地面图案。马赛克地面曾是罗马每家每户都有的装饰，它的影响力波及庞贝。从几张浮雕图案可以看出，庞贝的马赛克装饰在品位的精致程度上不及它的希腊老师。页面顶端和两侧分布着重复六边形构成的纹样，从中发展出了拜占庭、阿拉伯以及摩尔式等多种多样的马赛克图案变体。

[1] 《庞贝、赫库兰尼姆、斯塔比伊诸地最美装饰花纹及最值得关注的绘画》(Les plus beaux ornements et les tableaux les plus remarquables de Pompéi, d’Herculanum et de Stabioe)，威廉·蔡恩(Guillaume Zahn)著，柏林，1828年。

第六章 罗马装饰



插图页二十六



01



02



03



04



05



06

01、02　——罗马图拉真广场残件。

03　——罗马美第奇别墅壁柱。

04　——罗马美第奇别墅壁柱。

05、06　——罗马美第奇别墅残件。

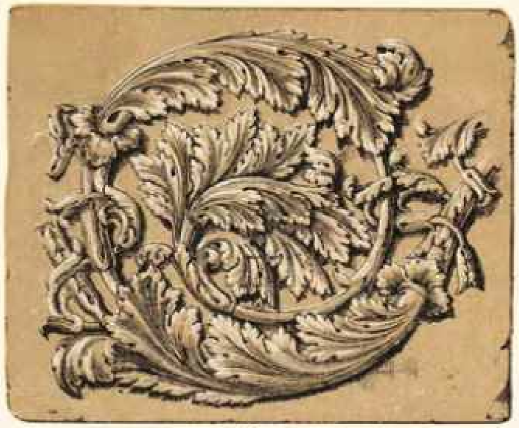
图1—5来自水晶宫石膏模型；

图6来自南肯辛顿。

插图页二十七



01



02



03



04



05



06

01—03　——布雷西亚罗马神庙雕带残件。

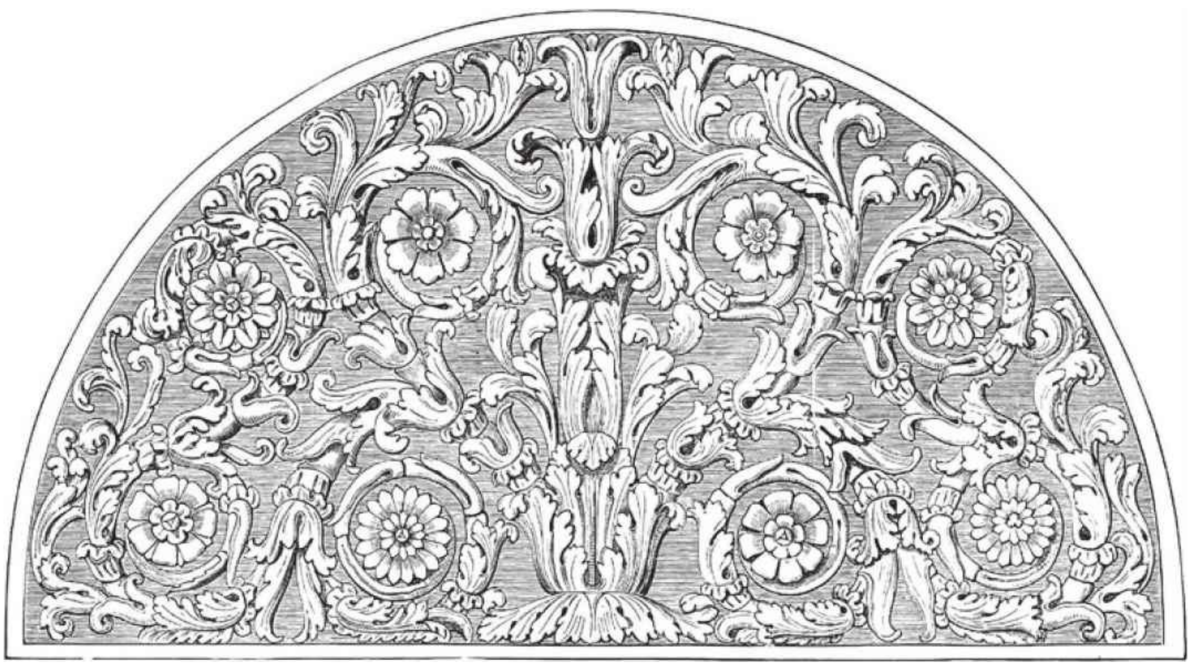
04　——布雷西亚罗马神庙过梁拱腹残件。

05　——布雷西亚罗马神庙过梁拱腹残件。

06　——取自罗马金匠门雕带。

图1—4来自布雷西亚博物馆[1]；

图5来自泰勒和克雷斯的著作《罗马》。



罗马马太宫(Mattei Palace)白色大理石(部分)——L. 福里米*

* 《建筑中的装饰性雕刻案例》，刘易斯·福里米(LewisVulliamy)，伦敦。

罗马建筑的真正伟大之处见于宫殿、浴场、戏院、高架水渠与其他公共设施作品，而非其神庙建筑。毕竟罗马宗教乃是从希腊继承而来，很难说罗马人心中有多少虔诚，故而其神庙建筑总是缺乏应有的宗教热

忱与工匠精神。

希腊神庙中处处精心设计、至臻完美以配得上神明。而罗马神庙的目标则是自我荣耀。上到三角门楣，下到石柱基座，每一寸都雕梁画栋、装饰繁复，它用数量来使人缭乱，而不是用质量引人赞美。与罗马神庙一样，希腊神庙的彩绘也具有很强的装饰感，但效果却大相径庭。这些彩绘犹如兀自盛放在整个建筑表面的彩色花朵，绝不会因为它而破坏精细设计的表面。

罗马人不再追求结构的匀称与轮廓的优美，取而代之的是精雕细琢的装饰浮雕；这些装饰与建筑表面的结合不够自然，而给人一种人为外加的突兀感受。莨苕叶饰层层叠叠地堆在飞檐托饰下和科林斯柱式钟形柱头周围，毫无美感可言。它们甚至不是收束在柱顶而是散乱堆叠的。而在埃及柱头中，我们可以看到围绕柱头的花束一直延伸到柱颈，传达出美的真谛。

莨苕花叶的这种散乱排布是罗马装饰特色，这种投机取巧的装饰方法已经渗入到现代作品之中。它基本不需要深思熟虑的艺术设计，而完全是一种机械化的制造，它让建筑设计师忽视了他们的专业领域，远离了勤勉的艺术创造，室内装饰落入程式化的缺乏美感的俗套。

罗马人在莨苕叶饰方面毫无艺术感可言。他们从希腊人那里继承了精美的传统样式，对整体构架的把握更是有希腊风范，但表面却因过于矫饰而显浮夸。而希腊人对花叶装饰的呈现则克制有节，他们将所有耐心都倾注于装饰表面那微妙的起伏上。

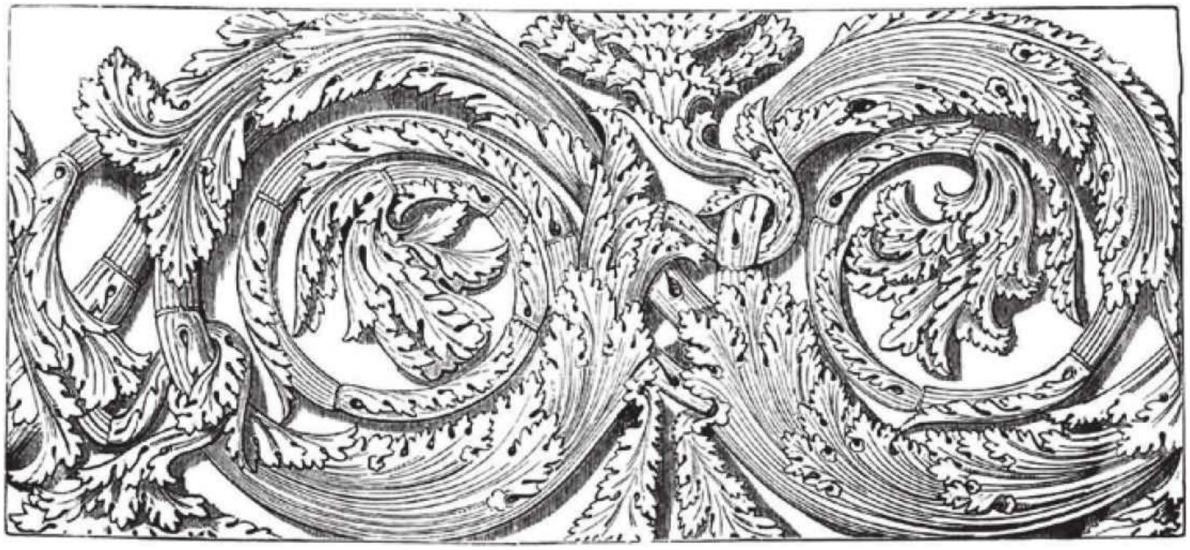
本章首出现的雕刻装饰具有典型的罗马风格。典型的罗马纹样一般是一个叶卷生出另一个叶卷，中间围绕着花朵或一簇叶瓣。纵然这个作品依着希腊原则制作，却缺少希腊作品的精美。同样也是叶卷层叠生出，但希腊作品在叶卷连接处的处理要更为精细。在这个作品中也有莨

苕叶侧面纹样。我们可以在科林斯柱头和插图页二十六、二十七上看到纯罗马风格的莨苕叶设计，其叶片通常设计成扁平状，片片堆叠，如截取的图案所示。

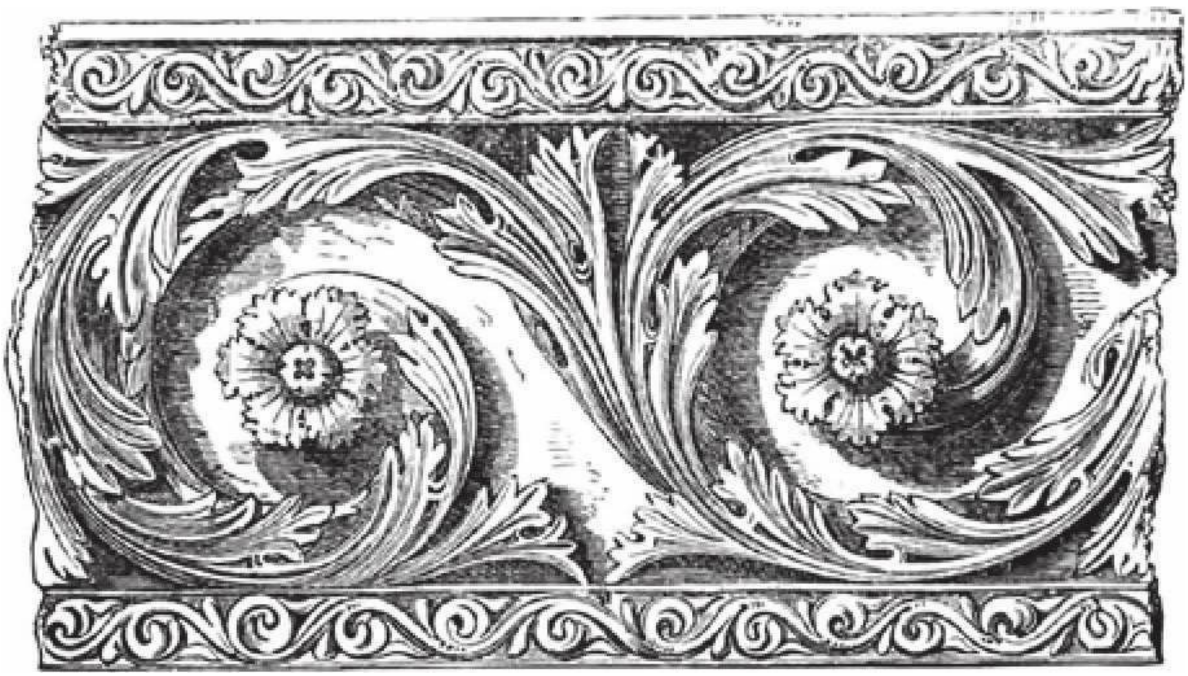
我们将泰勒(Taylor)和克雷斯(Cresy)的作品中摘取的各式柱头并列放置，可以看出罗马人对于莨苕纹样的变换已然技穷，只能在整体图案比例分配上翻出点新花样。从朱庇特神庙柱头的比例搭配中很明显已经能看出设计的式微。而反观埃及柱头，从基本柱式变换而来的花样层出不穷，而罗马柱头与其相比，即便在复合柱式中引入了爱奥尼克柱式的涡形装饰，仍未能锦上添花，反而若有所缺。

插图页二十六中图3、图4美第奇别墅的壁柱以及图5的残片，都是所能找到的罗马装饰艺术的最佳范本。如果仅把它们当作是浮雕与绘画，那的确可以称得上优秀，但如果把它们当作是建筑装饰，很显然它违反了建筑的首要原则，即装饰要为建筑服务，因为罗马人在装饰方面运用了太多浮雕而且过于精雕细琢了。

如果一定要遵循叶中有叶，叶叶相叠的原则，那么这样的设计是很受限制的。自叶片在花茎一侧接连相生的创作原则被花茎两侧生出叶片的纹样取代，传统装饰才得以向前发展。在君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂，我们可以看到最早的革新纹样。在这里援引的例子是圣丹尼修道院，如顶部和底部狭窄边缘的纹样所见，尽管花茎的隆起设计和花茎交会处的迂回叶饰已经全然不见，但自然绵延伸展的花茎还未充分成形。这样的设计在11至13世纪的手稿中变得相当普遍，成为早期英国植物纹样设计的根基。



罗马科隆纳宫(Colonna Palace)太阳神庙雕带(部分)——L. 福里米



取自巴黎圣丹尼修道院

插图页二十七中布雷西亚博物馆的残件，比美第奇别墅里的装饰更为雅致，它的叶片处理更加突出，设计也更传统。而金匠门(Arch of Goldsmiths)的雕带则恰恰相反，既不遵循传统也缺乏重点，毫无魅力

可言。

至于在罗马浴场中留存的彩绘装饰，我们认为并无必要罗列在此。一方面因为我们手上并无可靠资料，另一方面因为它们与庞贝的浴场近似，而我们更倾向于认为它们更接近于反面教材而非教材，而且插图页二十六中图拉真广场(Forum of Trajan)的两例纹样已足以说明问题，其叶卷尾部的人物造型设计，被认为是罗马彩绘装饰艺术鲜明特色之源。



莨菪叶照片，真实大小

莨菪叶照片，真实大小

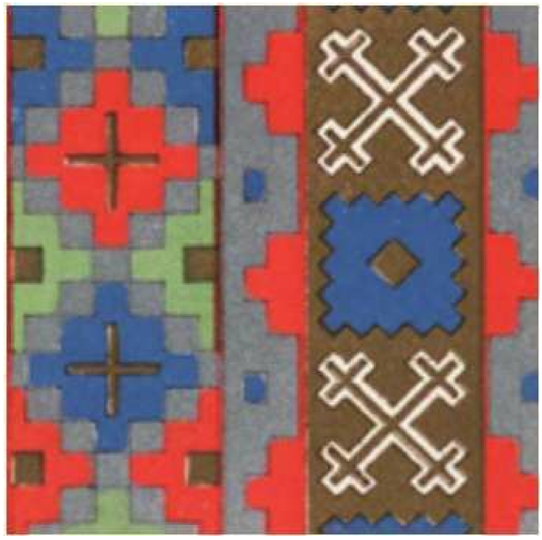


科林斯柱式和复合柱式，选自泰勒和克雷斯的《罗马》*

＊ 即《罗马的建筑遗迹》，建筑师G.L.泰勒和克雷斯著，伦敦，1821。

[1] 《布雷西亚博物馆插图》，布雷西亚，1838

第七章 拜占庭装饰



插图页二十八


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36

01—03　——君士坦丁堡圣索菲亚大教堂石雕装饰，6世纪——萨尔森伯格，《君士坦丁堡旧基督教纪念碑建筑》(Alt Christliche Baudenkmale, Constantionpel)。

04、05　——君士坦丁堡圣索菲亚大教堂铜门局部——萨尔森伯格，同上。

06、07　——博韦(Beauvais)大教堂的牙雕双联画局部，明显是11世纪的盎格鲁-撒克逊作品——维勒曼(Willemin)《法国纪念碑建筑》(Monuments Francais)，未出版。

08　——伯利恒圣诞教堂铜门局部，3或4世纪——盖拉博(Gailhabaud)，《相互依存的建筑与艺术》(L’Architecture et les Arts qui en dépendent)。

09—13　——威尼斯圣马可教堂石雕，11世纪——J.B.韦林取自西德纳姆的石膏模型。

14—16　——斯瓦本哈尔(Schwabisch Hall)圣麦克教堂柱头局部，12世纪——海德洛夫(Heideloff)，《中世纪装饰》(Ornamentik des Mittelalters)。

17　——取自默拉德(Murrhard)修道院门道——海德洛夫，同上。

18　——纽伦堡圣泽巴尔德(St. Sebald)教堂和撒克逊诺森(Nossen)教堂的穹顶圆形凸饰——海德洛夫。

19、20　——士瓦本圣约翰教堂的雕带——海德洛夫。

21　——罗马风格木雕与牙雕，取自科隆赫尔利文(Herr Leven)收藏——海德洛夫。

22　——蒙雷阿莱(Montreal)教堂主铜门，靠近巴勒莫，11、12世纪——J.B.韦林。拉

23　——韦洛(Ravello)大教堂铜门，靠近阿马尔菲，11、12世纪——J.B.韦林。

24、25　——特拉尼(Trani)大教堂铜门，12世纪——巴拉斯(Barras)、路恩斯(Luynes)，《西西里岛诺曼底纪念碑建筑研究》(Recherches sur les Monuments des Normands en Sicile)。

26　——西班牙胡尔加斯(Huelgas)修道院小回廊的石雕，靠近布尔戈斯，12世纪——J.B.韦林。

27　——取自卢卡大教堂的门廊，约1204年——J.B.韦林。

28　——取自圣丹尼大教堂的门廊，靠近巴黎，12世纪——J.B.韦林。

29　——取自米兰圣安布罗焦(Sant’Ambrogia)教堂的小回廊——J.B.韦林。

30　——取自巴伐利亚海尔斯布隆(Heilsronn)小教堂——海德洛夫。

31　——取自圣丹尼大教堂——J.B.韦林。

32　——取自巴约(Bayeux)大教堂，12世纪——皮金(Pugin)，《诺曼底古迹》(Antiquities of Normandy)。

33　——取自圣丹尼大教堂——J.B.韦林。

34　——取自巴约大教堂——皮金，同上。

35　——取自林肯大教堂门廊，12世纪末——J.B.韦林。

36　——取自赫里福德郡吉尔佩克(Kilpeck)门廊——J.B.韦林。

插图页二十九


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18

01—06　——君士坦丁堡圣索菲亚大教堂马赛克装饰，6世纪——萨尔森伯格，《君士坦丁堡旧基督教纪念碑建筑》。

07　——君士坦丁堡安东尼奥潘托克(Agios Pantokrator)教堂大理石地面，12世纪上半叶——萨尔森伯格，同上。

08、09　——圣索菲亚大教堂大理石地面。

10、11　——圣索菲亚大教堂马赛克装饰——萨尔森伯格。

12—15　——取自大英博物馆所藏希腊彩绘手抄本——J.B.韦林。

16、17　——希腊彩绘手抄本边框——尚波利翁·菲雅克(Champollion Figeac)，《世界古地理》(Paloeographie U niverselle)。

18　——威尼斯圣马可教堂中央装饰——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克装饰》(Mosaics of the Middle Ages)。

插图页二十九*


19


20


21


22


23


24


25


26


27


28


29


30

19 ——取自大英博物馆所藏希腊彩绘手抄本——J.B.韦林，下部边框装饰取自蒙雷阿莱大教堂——迪格比·怀亚特，《马赛克装饰》。

20 ——取自格累哥利·那齐恩曾(Gregory Nazianzen)的布道书，12世纪末——尚波利翁·菲雅克，同上。

21、22 ——取自大英博物馆所藏希腊彩绘手抄本 ——J.B.韦林。

23 ——取自罗马梵蒂冈博物馆所藏希腊手抄本《圣经·使徒行传》——迪格比·怀亚特，同上。

24 ——威尼斯圣马可教堂——迪格比·怀亚特，同上。

25 ——希腊双联画局部，10世纪，佛罗伦萨——J.B.韦林(百合花图案被认为是后期添加)。

26 ——13世纪珐琅装饰(法国)——维勒曼，《法国纪念碑建筑》，未出版。

27 ——取自珐琅棺椁(中间部分是圣路易斯之子让的雕像)——迪索默拉尔(Du Sommerard)，《中世纪艺术》(Les Arts du Moyen Age)。

28 ——取自圣路易斯之子让的珐琅陵墓，1247年——维勒曼，同上。

29 ——里摩日地区(Limoges)珐琅制品，可能制于12世纪末——维勒曼，同上。

30 ——胶泥路面局部，12世纪，保存于圣丹尼大教堂，靠近巴黎——维勒曼。

插图页三十


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42

01、02　——蒙雷阿莱大教堂的马赛克装饰(大理石马赛克)，靠近巴勒莫，12世纪末——J.B.韦林。

03　——罗马阿拉科耶利(Ara Coeli)教堂马赛克装饰——J.B.韦林。

04、05　——蒙雷阿莱大教堂——J.B.韦林。

06　——威尼斯圣马可大教堂大理石地面——J.B.韦林。

07—10　——取自罗马圣老楞佐教堂(San Lorenzo Fuori)， 12世纪末——J.B.韦林。

11　——取自罗马圣老楞佐教堂——J.B.韦林。

12　——取自罗马阿拉科耶利教堂——J.B.韦林。

13　——威尼斯圣马可大教堂大理石地面——J.B.韦林。

14　——罗马圣老楞佐教堂——华林(Waring)、麦奎德(Macquoid)，《意大利与西班牙的建筑艺术》。

15—16　——巴勒莫——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克装饰》。

17　——取自蒙雷阿莱大教堂——J.B.韦林。

18　——取自罗马阿拉科耶利教堂——J.B.韦林。

19　——罗马马杰奥尔圣母堂(S.M. Maggiore)大理石地面——黑塞麦(Hessemer)，《阿拉伯和老意大利的建筑装饰》(Arabische und alt Italianische Bau Verzierungen)。

20　——拉韦纳圣维塔莱教堂(San Vitale)大理石地面——黑塞麦，同上。

21　——罗马科斯梅丁圣母堂(S.M. Cosmedin)大理石地面——黑塞麦，同上。

22、23 ——威尼斯圣马可大教堂马赛克装饰——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克艺术范例》(Specimens of the Mosaics of the Middle Ages)。

24 ——威尼斯圣马可大教堂洗礼堂——华林(Waring)、麦奎德(Macquoid)，《意大利与西班牙的建筑艺术》。

25 ——罗马拉特兰圣乔瓦尼大教堂(San Giovanni Laterano)——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克装饰》。

26 ——奇维塔卡斯泰拉纳(Civita Castellana)大教堂——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克装饰》。

27 ——取自罗马阿拉科耶利教堂——J.B.韦林。

28 ——取自罗马圣老楞佐教堂——华林(Waring)、麦奎德(Macquoid)，《意大利与西班牙的建筑艺术》。

29 ——取自罗马阿拉科耶利教堂——华林(Waring)、麦奎德(Macquoid)，《意大利与西班牙的建筑艺术》。

30 ——取自罗马圣老楞佐教堂——华林(Waring)、麦奎德(Macquoid)，《意大利与西班牙的建筑艺术》。

31 ——取自罗马圣老楞佐教堂——J.B.韦林。

32 ——罗马拉特兰圣乔瓦尼大教堂——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克装饰》。

33—35 ——蒙雷阿莱大教堂——J.B.韦林。

36—38 ——罗马马杰奥尔圣母堂大理石地面——黑塞麦，同上。

39 ——威尼斯圣马可教堂——迪格比·怀亚特，《中世纪马赛克装饰》。

40 ——威尼斯圣马可教堂洗礼堂——J.B.韦林。

41 ——威尼斯圣马可教堂——《意大利与西班牙的建筑艺术》。

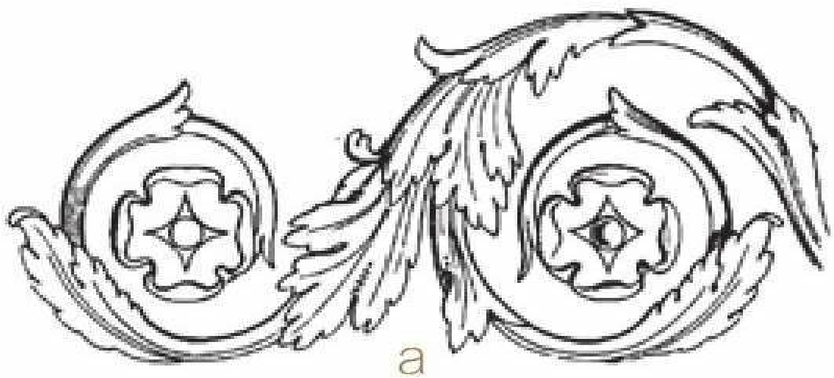
42　——蒙雷阿莱大教堂——J.B.韦林。

哪怕是到近几年，艺术评论家对拜占庭与罗马建筑风格仍混淆不清，这种混淆不免波及作为建筑附属物的装饰风格。混淆源自于资料的缺失。直到萨尔森伯格(Herr　Salzenberg)先生出版了关于君士坦丁堡圣索菲亚大教堂的著作后，我们才对纯粹的拜占庭装饰艺术构建起完整清晰的印象。就建筑风格而言，拉韦纳的圣维塔莱教堂(San Vitale)也是纯粹的拜占庭风格，但要作为拜占庭装饰艺术的范本还是稍有欠缺；威尼斯的圣马可大教堂(San　　Marco)则仅代表了拜占庭流派的一个阶段；西西里岛的蒙雷阿莱大教堂(Cathedral　of　Monreale)和其他类似风格的建筑，也只是受了拜占庭风格的影响而已，很难刻画出纯粹拜占庭艺术的真髓——要充分理解拜占庭艺术，我们需要拨开时间的迷雾，剥离伊斯兰运动的侵蚀，找到那在拜占庭鼎盛时期建造的宏伟建筑。得益于当今苏丹的开明与普鲁士政府的慷慨，这些无比珍贵的资源才得以向我们开放。我们建议那些想要一睹拜占庭装饰艺术真容的人们，可以去研习一下萨尔森伯格先生这本关于古拜占庭教堂与其他建筑的美丽著作。

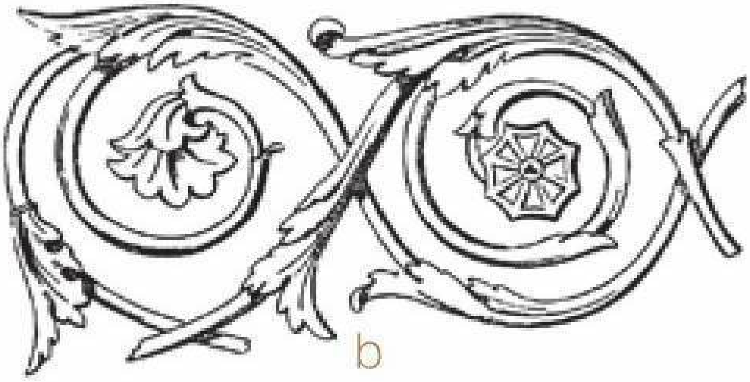
“无中不能生有(ex nihilo nihil fit)” 的道理，在诸多艺术门类中用来描述装饰艺术最为贴切不过了。我们观察到拜占庭艺术在各种流派的交汇中形成了某种独特个性，接下来就简要介绍一下它是如何形成的。

4世纪伊始，早在罗马帝国的中心由罗马转移到拜占庭之前，各种艺术形式不是日渐没落，就是开始转型。诚然，罗马已经将其独特的艺术风格传播至辖地的众多民族，与此同时，各地交融杂糅的艺术也强烈地反哺着文明的中心。甚至在3世纪末期，罗马的豪华浴场与其他公共建筑奢靡的装饰风格，也在实质上深受其他地区的影响。迁都拜占庭之后，君士坦丁大帝觉察雇佣东方艺术家与工匠的必要，这给传统艺术带来更加生动与显著的改变；并且周边诸国根据其不同的文明程度和艺术

才能，也为新形成的流派添砖加瓦，最终在查士丁尼一世漫长而(艺术)繁荣的统治期里，众多混杂的艺术风格渐渐形成了完整的体系。



a



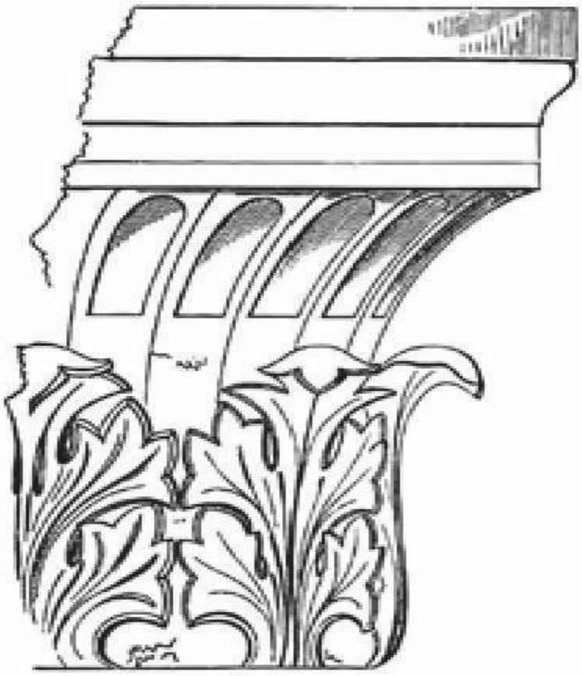
b

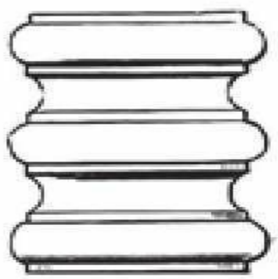


c

正因为如此，我们不能无视凯撒统治时期在小亚细亚建造的恢宏庙宇与华美剧院，它们深刻影响了拜占庭艺术。椭圆曲线的外廓，尖尖的叶梢，没有球状或花朵状装饰的纤细叶簇，这些都极具拜占庭装饰的特征。在帕塔拉(Patara)剧场(见图a)和阿芙罗迪西亚斯(Aphrodisias，原卡瑞亚)维纳斯神庙的横雕带上，我们可以看到符合上述特征的绵延伸展的叶瓣。在安斯拉的加拉太(Galatia at Ancyra)，统治者为纪念奥古斯都大帝所建神庙的甬道上的装饰(见图b)，则更具拜占庭风貌。而帕塔拉一座小神庙的壁柱柱头(见图c)，被特谢尔(Texier)认为是基督诞生时代的作品，它与萨尔赞伯格所描述的士麦那地区的一个柱头(见图d)极为相似，该柱头建于公元525年前后，被认为是查士丁尼大帝统治初期的作品 。

由于缺乏精确的年份记载，我们无法断定波斯帝国对拜占庭风格影响有多深远，但可以确定的是，拜占庭曾雇佣了大批波斯工匠和艺术家。弗兰丁与考斯特在关于波斯的著作中介绍了塔克伊波斯坦(Tak-i-Bostan)、比索通(BiSutoun)和塔克伊詹罗(Tak-i-Ghero)的宏伟纪念碑和伊斯法罕的古老柱头，这些作品展现了彻底的拜占庭风格，令人震撼；但我们倾向于认为，它们应当是拜占庭艺术巅峰期之后的作品，或至多是巅峰期同期，即6世纪的作品。尽管如此，我们也发现了363年的作品仿制更早期作品的例子。在约维安与朱利安的军队自波斯远征中撤回时，他同期或稍后在安斯拉建造了约维安柱(见图e)，其上清晰可见古代波斯波利斯最普遍的装饰风格。在波斯波利斯，我们同样可以见到具有典型拜占庭风格的尖叶梢且纹理清晰的叶饰，如圣索菲亚大教堂的例子(见图f)所示。再后来，如在凯撒大帝统治时期，坎戈瓦(Kangovar)的多利安式神庙(见图g)，其带形装饰的轮廓与那些深受拜占庭风格影响的作品也是如出一辙。


d


e


f


g

对拜占庭风格的样式追根溯源颇有趣味和启发性，同样，研究它们如何在后世变迁传承也让人受益良多。插图页二十八的图1中的这一特别的叶形纹样，在特谢尔和萨尔赞伯格的书中出现过，而在圣索菲亚大教堂也可以见到。图3为由叶片纹样组成的圣安德鲁十字架，外饰圆环，这在罗马和哥特装饰风格中也很常见。图17中也是类似横雕带上的纹样，它来自德国，设计相同而样式稍有变化。图4中圣索菲亚大教堂上弯曲绵延的叶饰枝条是6世纪的作品，而在图11中11世纪的圣马可大教堂里可以看到它的复制品，只有些许变动。图19德国装饰作品中的齿状叶饰和图1圣索菲亚大教堂中的几乎如出一辙。插图页二十八中最后一行的例子来自德国、意大利和西班牙，它们都有一种内在的相似，即都蕴含着拜占庭风格。

最后一行中的图案其实更多展现的是罗马风格(如图27与图36)，是一种在本土风格的基础上，受北方民族影响形成的一种交互的样式。而图35则是多种形式的罗马风格仿制品中的一例，也是罗马风格装饰中运用较多的一种，发现于法国第戎和索恩河畔的沙隆之间的罗马柱上。

由此我们可以知道，罗马、叙利亚、波斯和其他诸国对拜占庭艺术风格的形成皆有贡献，而其中的装饰艺术于查士丁尼统治时期逐渐完善，并以崭新的面貌与系统化的形式反哺给西方世界，当然在此过程中也经历了相应的变化。当地宗教、艺术以及生活习俗，往往赋予了它独特的个性，所以在凯尔特、盎格鲁-撒克逊、伦巴第和阿拉伯艺术流派中涌现出似曾相识却又截然不同的装饰风格。尚且不论有多少拜占庭工匠和艺术家在欧洲工作，毋庸置疑的是，拜占庭装饰流派的特征已经深深烙印于中欧乃至西欧的早期作品之中了，而这些作品往往被冠以罗马风格之称。

真正的拜占庭装饰从不会缺少宽齿和尖角的叶饰，它们被斜刻在雕

刻作品的边缘，纹理清晰，齿的凸起处凿有深的孔洞，叶饰整体纤细流畅，如插图页二十九*和二十九中图1、14和20所示。无论是马赛克还是彩绘，背景往往都是金色的；装饰多为纤细交织的纹样而非几何纹样。动物与人物造型在雕刻中非常少见，对于圣物的描绘颜色黯淡，风格僵硬而过于传统，鲜有变化也缺乏人情味；雕刻在拜占庭艺术中从来不是重点。

而罗马装饰则不同于拜占庭装饰，主要依赖雕刻出彩：它们刻得较深，投影面积大，光影变化丰富，　并运用了大量人物主题与叶饰等传统装饰的混搭。马赛克作品的位置由彩绘取代了；雕刻中常见的动物造型，也在彩绘中自如使用，如插图页二十九*图26所示；背景不再是统一的金色，蓝、红和绿也被用来作为背景，如图26、28、29所示。而从其他方面而言，尽管一地有一地的特色，罗马风格还是基本保留了拜占庭艺术的特征，比如彩绘玻璃就一直延续到13世纪中叶乃至末期。

几何图案的马赛克镶嵌作品，主要属于罗马时期的装饰风格，尤其是在意大利地区，我们在插图页三十中给出了大量案例。这种装饰主要流行于12和13世纪，它的设计通常是诸多小菱形斜排成一系列复杂图案，走向和排布由不同的颜色区分。插图页三十中的图7、9、11、27和31为意大利中部的马赛克作品，风格相对简洁；而南方省份和西西里岛的作品，则体现出当地阿拉伯艺术家对复杂纹样与生俱来的偏爱，图1、5和33就是该地区作品的一般样式，出自巴勒莫附近的蒙雷阿莱。我们注意到，在西西里有两种截然不同的装饰风格相伴而生，一种是具有阿拉伯风格的对角交错几何纹样，如插图页二十九所示；另一种则是曲线交织的拜占庭风格纹样，如图33、34和35所示，同样也是来自蒙雷阿莱，它们即便不是出自拜占庭工匠之手，也至少是受了拜占庭风格的影响。大约同一时期还存在另一种艺术风格，便是威尼托-拜占庭风格，如图22、24、39、40和41所示；这种风格影响不广，只在本地流行，但风格颇为独特。另外还有一些作品带有更明晰的拜占庭风格，如图23圆

环交织的纹样；还有台阶纹样，如插图页二十九中的图3、10和11，在圣索菲亚大教堂中这是很常见图案。

大理石马赛克作品(Opus Alexandrinum)与玻璃马赛克作品(Opus Grecanicum)的不同之处主要在于材质的属性，其主要方面(复杂的几何纹样)还是相同的。这个装饰传统可以追溯到奥古斯都时代。在意大利罗马风格教堂的铺面上可以看到很多这样的例子；图19、21、36、37和38很好地展示了这类装饰的特征。

在罗马时代，意大利各地发展出不同风格的大理石镶嵌作品，和罗马或拜占庭风格关联甚少。如图20，来自拉维纳的圣维塔莱大教堂便是一例，另有佛罗伦萨洗礼堂和圣米尼亚托教堂在11到13世纪的铺面，它们仅用黑白两色大理石来制造出装饰效果。抛开这些特例，也抛开意大利南部阿拉伯摩尔式装饰的影响，大理石和玻璃马赛克镶嵌作品有它自己的创作原则，既可以在古罗马城的镶嵌作品中找到，也可以在罗马统治下的各个行省中寻得。尤其在庞贝古城，我们发现了多种多样不同凡响的马赛克作品，在第五章的插图页二十五中也给出了其中的惊艳案例。

拜占庭艺术对6至11世纪的欧洲乃至后世产生了重大的影响。阿拉伯民族受它的影响最大，它们迅速扩张，宣扬伊斯兰信条，征服了东方最繁荣的城市，甚至在欧洲拥有一席之地。它们早期在开罗、亚历山大、耶路撒冷、科尔多瓦和西西里所造的建筑，具有明显的拜占庭风格。拜占庭艺术流派的传统或多或少影响了周边国家；在希腊，它们几乎原封不动地传至后代，它们也在很大程度上成为东方以及东欧所有装饰艺术的基础。

J.B. 韦林

1856年9月

该主题的更多内容请见怀亚特和韦林为西德纳姆的拜占庭和罗马风展厅所撰《手册》。

第八章 阿拉伯装饰(以开罗地区为例)



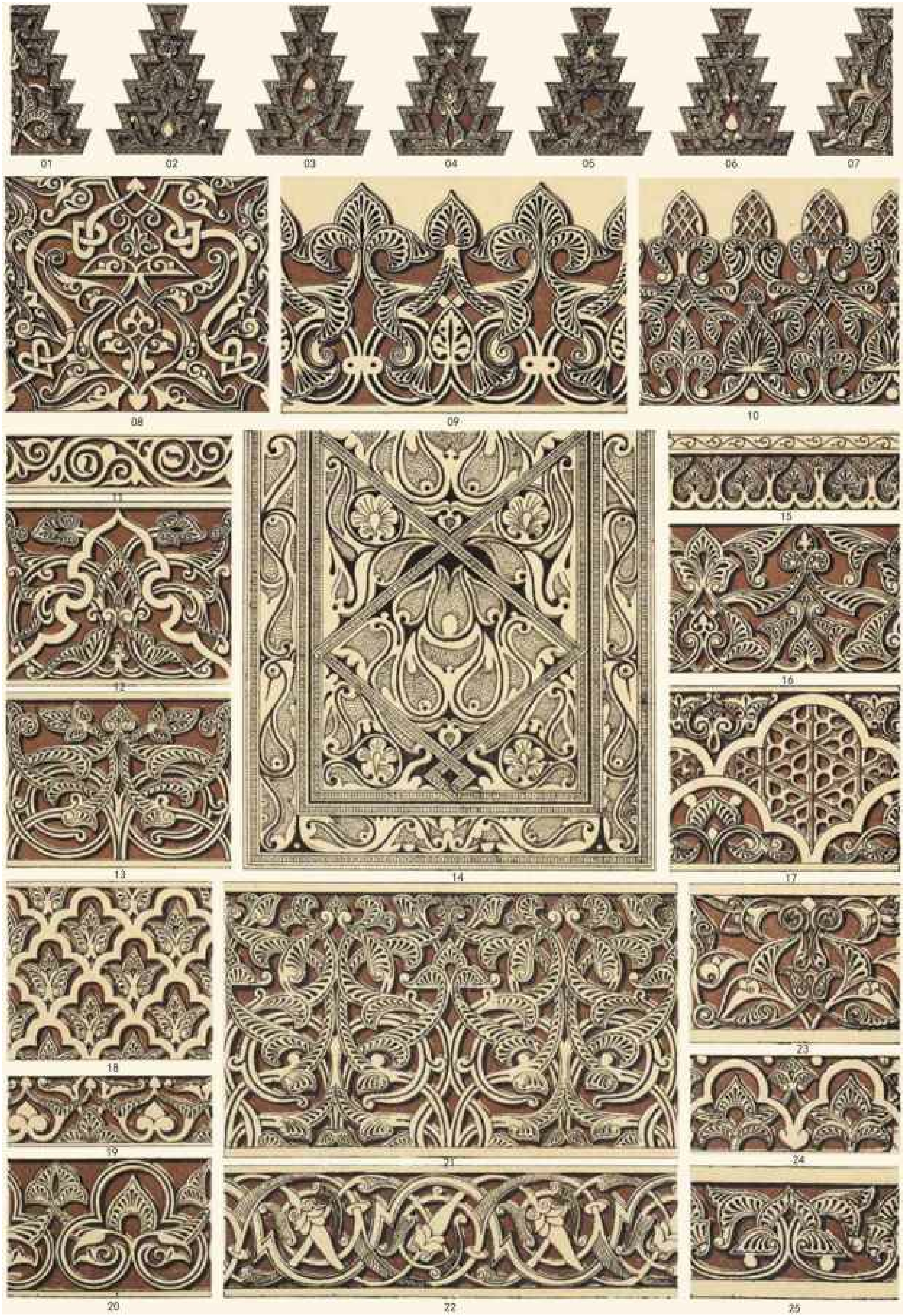
插图页三十一


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
27
18
19
17
22
14
15
28
29
20
21
16
23
24
25
26
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39

该插图的装饰来自开罗图伦清真寺内窗户的过梁与拱腹。它们用灰泥制成，几乎每个窗户的式样都各不相同。整个建筑的主要拱门也是如此装饰的，但目前只留存有一个拱腹残件，尽管如此，它的尺寸足够我们观察到设计的风貌。见插图页三十二，图14。

图1—14、27、29、34—39为窗户过梁装饰。其余为窗户拱腹与侧壁装饰。图伦清真寺建于876—878年，装饰主要是那个年代的风格。它是埃及最古老的阿拉伯建筑，也是尖拱设计最早的范例之一。

插图页三十二


01 02 03 04 05 06 07
08 09 10
11 12 13 14 15 16 17
18 19 20 21 22 23 24 25

01—07　——苏丹卡拉翁(Sultan Kalaoon)清真寺的护栏。

09、16　——纳西里扬(Nasireeyeh)清真寺拱门装饰。

11—13　——苏丹卡拉翁清真寺弧形过梁的装饰。

14　——图伦清真寺某主拱门拱腹。

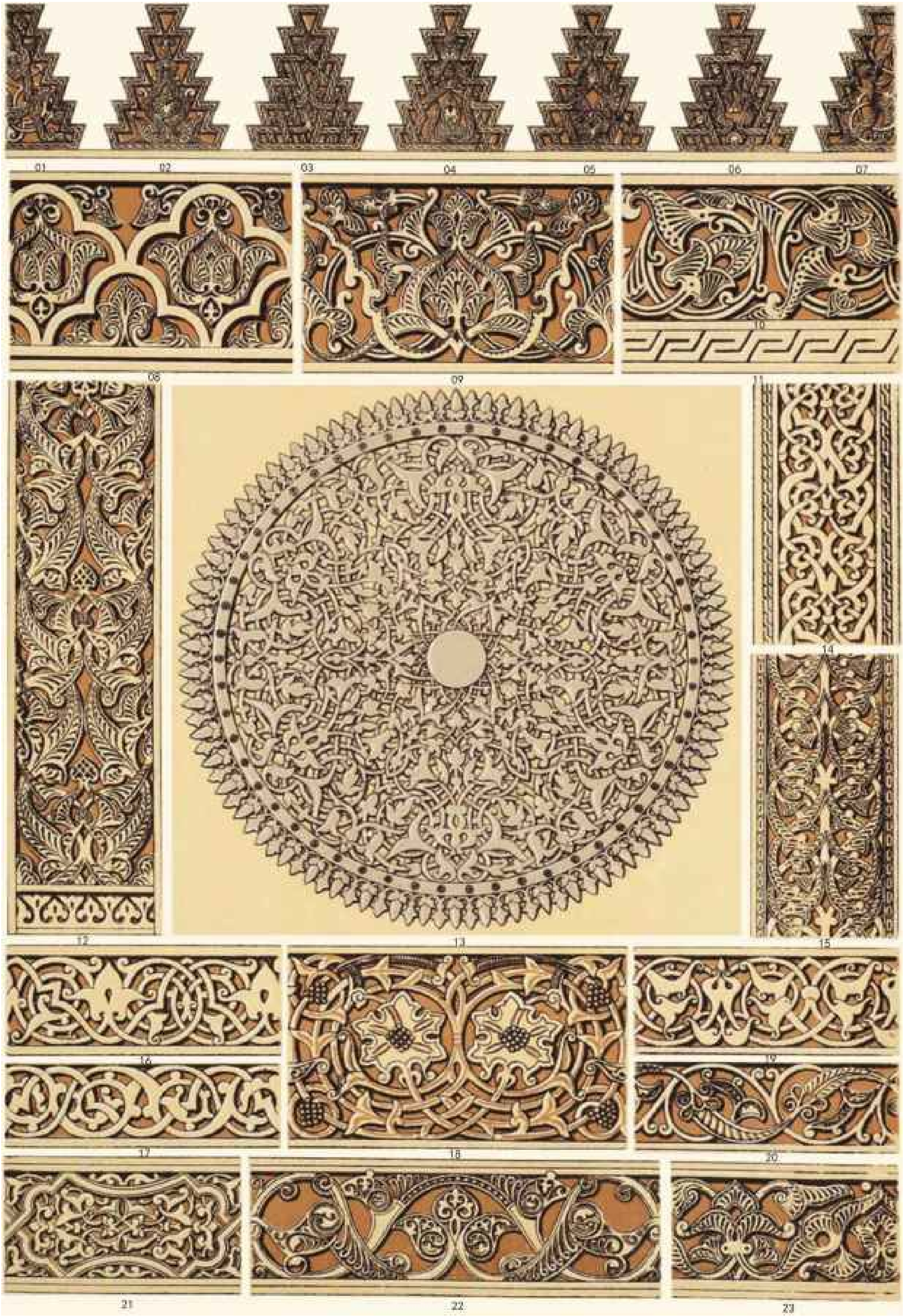
15—21　——苏丹卡拉翁清真寺装饰。

22　——木制层拱布道坛。

23—25　——卡拉翁清真寺装饰。

卡拉翁清真寺建于1284—1285年。所有装饰都是灰泥材质，似乎是灰泥墙面未干时雕刻上去的。这些装饰图案变化丰富，甚至同种图案上的不同部分也有差异，可见并非模具所作。

插图页三十三


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

01—07　——苏丹卡拉翁清真寺扶手装饰。

08—10　——苏丹卡拉翁清真寺弧形过梁装饰。

12　——纳西里扬清真寺拱门拱腹装饰。

13　——巴尔科基埃(Barkookeyeh)清真寺大门装饰

14　——纳西里扬清真寺木制过梁装饰。

15　——卡拉翁清真寺窗户拱腹装饰。

16、17　——木制过梁装饰。

18　——纳西里扬清真寺陵墓雕带装饰。

19　——木制过梁装饰。

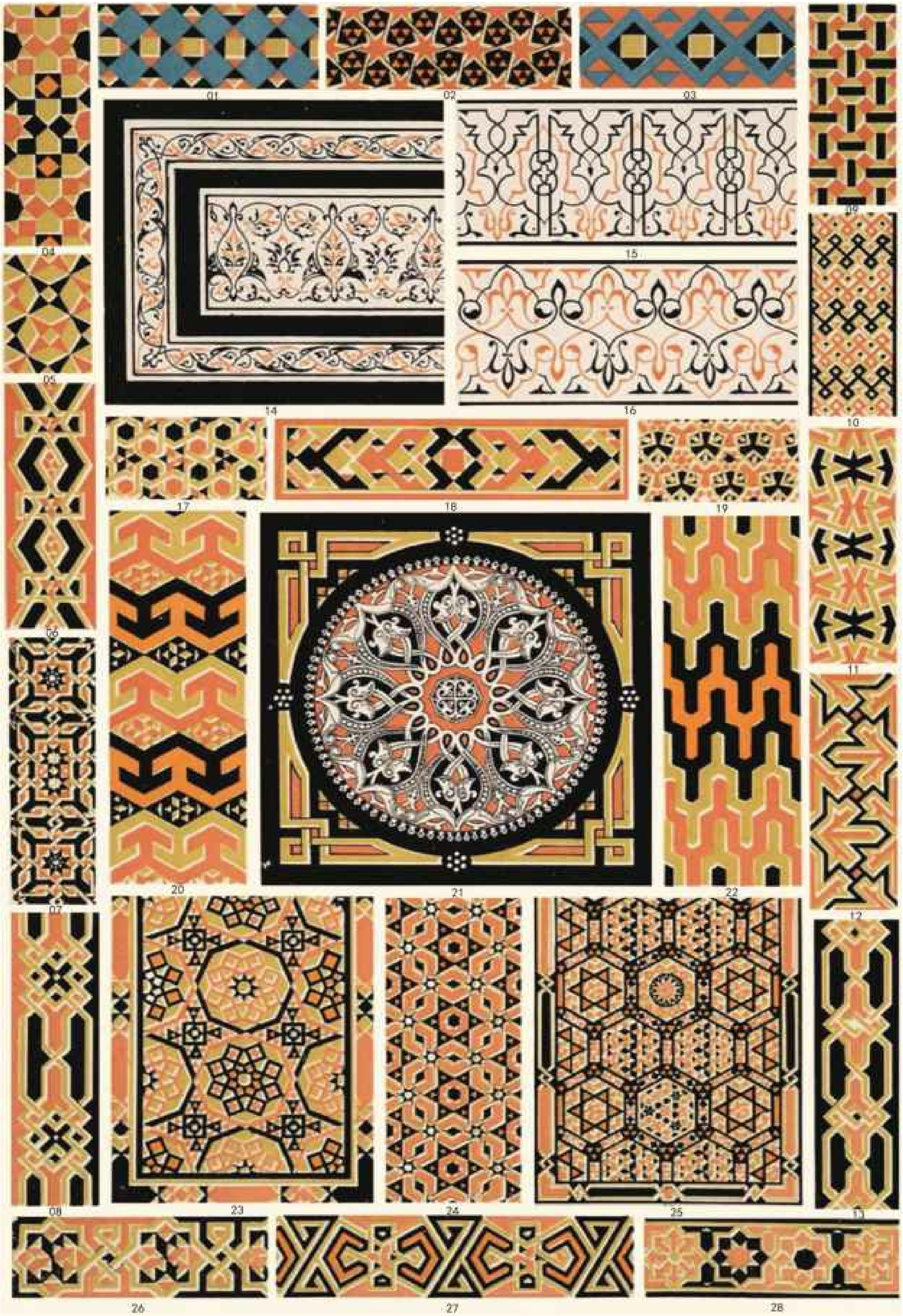
20—23　——取自不同清真寺的装饰。

插图页三十四


01
02
03
04
05
06
07

建于1384年的巴尔科基埃清真寺装饰，装饰灵感可追溯至寺内所藏的精美《古兰经》抄本。

插图页三十五


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

该插图页包含了开罗私宅与清真寺地面与墙面上的马赛克装饰。它们由黑白两色大理石与红色瓷片拼贴而成。

图14—16图案被雕刻在白色大理石板上，填以红黑两色水泥。

图21的中央白色大理石有少量浮雕装饰。

本章插图页上的所有素材由詹姆斯·威廉·怀尔德(James William Wild)先生提供，他在开罗投入大量时间研究阿拉伯房屋的室内装饰，他的资料被认为是描绘开罗装饰最忠实的素材。

当穆罕默德的宗教以惊人的速度流播东方，与此对应的新艺术形态便应运而生。毋庸置疑的是，早期的伊斯兰建筑要么将罗马或拜占庭建筑据为己用，要么利用古建筑材料在废墟之上进行重建；但与此同时，为了满足新的欲求，表达新的情感，他们的建筑艺术从一开始也被赋予了不同以往的独特个性。

对于利用古建筑材料造起来的建筑，他们试图模仿旧建筑的细节，去制造新的部分。在罗马风格转型至拜占庭风格时也有过类似的模仿：简单粗劣，不求完美。但正是此种不完美造就了新艺术秩序的诞生；它们不再回到老路上，渐渐抛弃了旧艺术的桎梏。伊斯兰人在很早的时候就已经形成一种独特的艺术形式，并日臻完善。如插图页三十一的装饰，取自建于876年的开罗图伦(Tooloon)清真寺，虽然它离伊斯兰教的建立只有短短250年，但已然自成一派，尽管残留了些许早期艺术的痕迹，却完全脱离了对先前艺术风格的直接模仿。与基督教艺术这一分支的发展相比，伊斯兰艺术是成就非凡的。直到12、13世纪，基督教才脱离了异教的影响，发展出自己的建筑流派。

开罗的清真寺可谓建筑中的翘楚。它们的整体形态兼具恢弘与简约之美，而建筑装饰既精雕细琢又优雅别致。

装饰之优雅乃是自波斯继承而来，阿拉伯人的诸多艺术形式都借鉴了波斯风格。这种影响来源于两条路径。拜占庭艺术本身就受了亚洲文化的影响。弗兰丁和考斯特书中所提到的比索通的古迹，我们可以说它们是拜占庭风格影响下的波斯建筑，也可以说是更早期从波斯风格发源的拜占庭艺术，因为两者在外形轮廓上是何其相似。在第三章我们介绍了萨珊王朝的柱头(见插图页十四图16)，其装饰是阿拉伯菱形花纹；在萨尔赞伯格先生关于圣索菲亚大教堂的著作中，我们发现拱门拱肩上的纹样系统和教堂本身的希腊-罗马式建筑特征格格不入，这或许是受了亚洲风格的影响。即便如此，这个拱肩可以算得上是阿拉伯和摩尔装饰艺术的基础。我们可以观察到，尽管中央的叶片装饰仍旧是莨菪叶无疑，但原来那种叶叶相生、叶卷绵延不断的纹样原则被摒弃了。在这个拱肩上，遍布的莨菪叶创造出一种均衡的色调，这种均衡感正是阿拉伯与摩尔装饰的目标所在。除此之外，装饰纹样从平面一直延伸至拱门边缘的装饰线条，拱腹也被装饰起来，与阿拉伯与摩尔式拱门的拱腹装饰异曲同工。



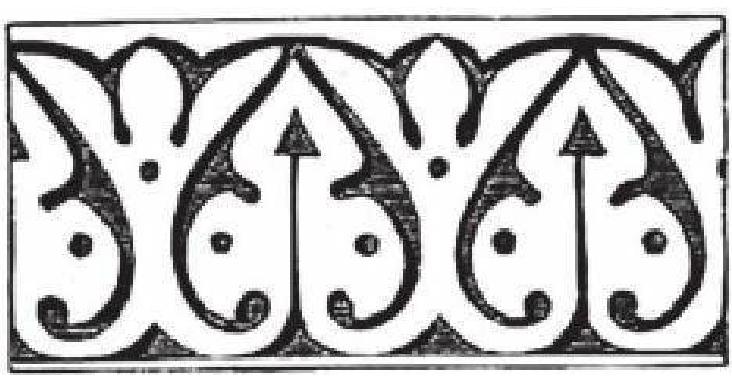
圣索菲亚大教堂拱门的拱肩 ——萨尔赞伯格

插图页三十一所展示的图伦清真寺装饰纹样美不胜收，阿拉伯艺术的巅峰之作亚罕布拉宫所见的诸多样式设计，已在图伦清真寺展现出它们早期的样貌。只不过亚罕布拉宫的作品要更为精美，其主导设计原则则是一样的。图伦清真寺的装饰代表了建筑面饰的第一阶段。它们由灰泥筑成，装饰面首次出现了均衡排布设计，纹样由模具印制，或是趁材料尚未凝固用钝刀凿刻而成，这样边缘就显得更圆润光滑。我们立刻可以辨认出由希腊-罗马传统继承而来的主茎放射和曲线相切的设计原则，当然也有可能是设计师直接效法自然的结果。

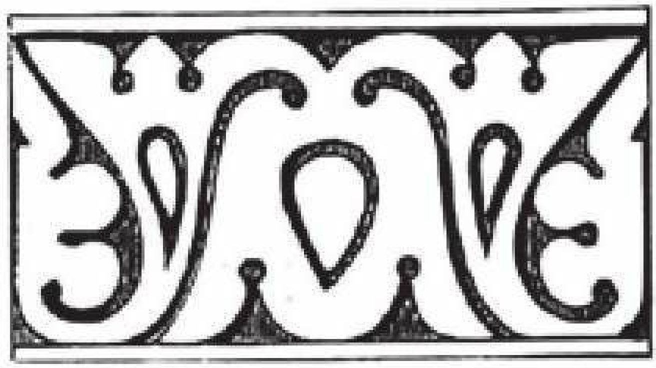
我们可以从该页图2、3、4、5、12、13、32和38看出，很多阿拉伯纹样仍旧保持了希腊风格的痕迹：比如花茎两端延伸出的向上与向下卷曲的花朵图案；但其中的区别是，在希腊风格中的花叶图案并不是涡卷的一部分而是自涡卷中伸出，而在阿拉伯纹样中涡卷即为叶饰，叶饰即为涡卷。图37展示了从罗马风衍生而来的连续涡卷，而在每个涡卷处皆有停顿的典型罗马特色则消失无踪。圣索菲亚大教堂的装饰似乎是此种转变的最早样例之一。

该插图页上部的纹样主要来自于窗户的拱腹，故而多有纵向线条，其装饰特色是同一种纹样重复出现、连续排布，它们被认为是此类目精雕细琢样式的雏形。其实该页的很多纹样都可以横向复制呈现于此，只因篇幅有限，我们为了展示更多纹样而舍弃了重复的部分。

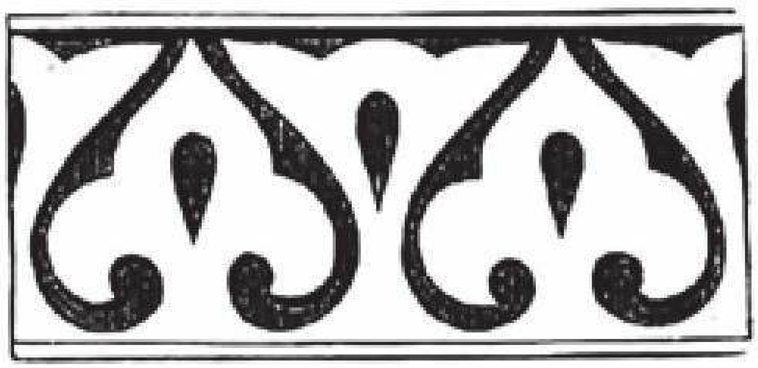
插图页三十二中央的大图来自于图伦清真寺，除此之外，插图页三十三和三十四所有的纹样都来自13世纪，比图伦清真寺晚了400年。我们可以一睹这几百年来阿拉伯装饰的发展。然而与同时期的亚罕布拉宫相比，这些作品就逊色多了。论及空间布局之完美与建筑雕饰之华丽，阿拉伯人从未达到摩尔人的水平。其实两者的艺术直觉是相似的，只是前者实际完成的质量要差一些。在摩尔式装饰中，装饰同背景浑然一体，不留间隙与空洞，在装饰物表面的修饰方面也丰富而不单调，展现了高超的技巧。为了说明这一区别，我们在插图页三十三的图12中重新展示了阿拉伯装饰，与亚罕布拉宫的两组菱形纹样做了对比。



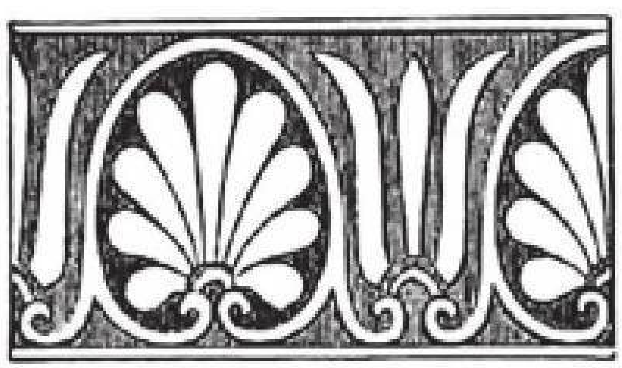
阿拉伯



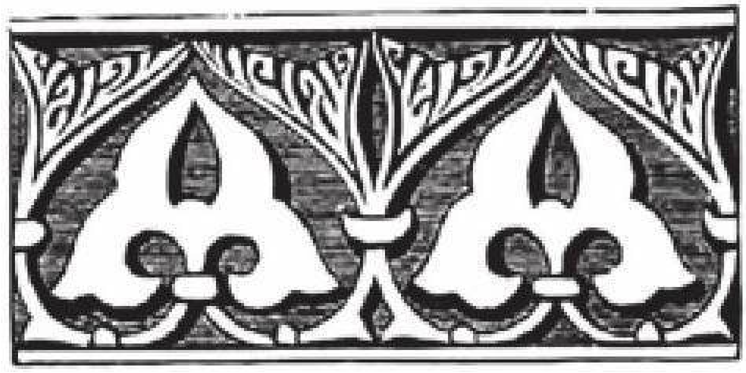
阿拉伯



阿拉伯



希腊



摩尔式



摩尔人的建筑饰面还有一个特征，即建筑表面往往有两个，有时甚至有三个装饰平面。最上层平面的装饰大胆奔放，而处于较低位置的第二个平面与上层平面相互交织，丰富上层平面的装饰内容。通过这个设计，整个建筑装饰远观则气势撼人，近看则巧夺天工。通常摩尔人的建筑饰面纹样丰富多姿。插图页三十二与三十三中的羽毛饰，它们与空白的表面交织在一起，尤其如三十二页图17、18与32所示。插图页三十三图13是镂空金属装饰，非常接近于摩尔式装饰设计的空间排布，图案朝着纹样中央按精妙的比例缩小，无论装饰图案相隔多远，纹路又何其错综复杂，总能找到它的枝干乃至源头——这是摩尔人的装饰准则。



阿拉伯



摩尔式



摩尔式

一般来说，阿拉伯与摩尔风格之不同可以总结如下：阿拉伯构筑风格更为恢弘大气，而摩尔风格则更为精细雅致。

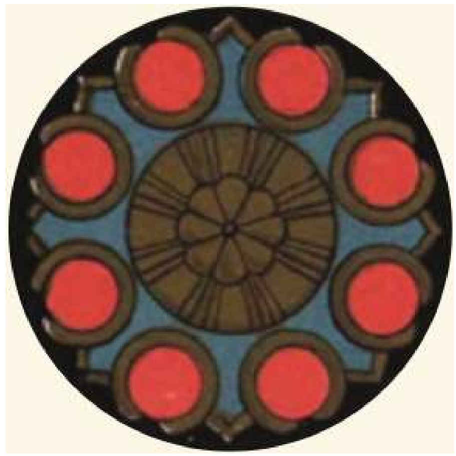
插图页三十四的优雅装饰来自于《古兰经》抄本，我们可以从中看到阿拉伯装饰艺术的极佳范例。倘若不是花朵图案透露出些许波斯风格的痕迹，破坏了风格的和谐统一，那这些纹样真可称得上是阿拉伯装饰的完美范本。但话虽如此，它在形式和色彩方面仍旧是典范之作。

阿拉伯人应该很早就通过罗马古迹中发现的大量大理石残件，学习

模仿罗马装饰的统一做法，将马赛克几何图案运用在他们住宅和圣殿的地面上，插图页三十四展示了阿拉伯人花样繁多的马赛克装饰设计。对比罗马马赛克、拜占庭马赛克和摩尔式马赛克，我们可以看到其装饰风格之差异。很难找出某种装饰元素为一家独有，然而每种风格又各有千秋，像是用4种不同的语言来诠释同一种思想——表达的是相同的概念，发出的声音却迥然不同。

无论何种风格，都是始于扭绳纹、交织的线条、交错堆叠的双正方形，以及六角形内嵌等边三角形这些简单的纹样元素。色彩的布局、材料的应用以及所装饰器物的用途是影响最终呈现的主要原因。那些暗色调的马赛克，阿拉伯人和罗马人用来铺路，摩尔人则用来做墙裙；而如插图页三十展示的亮色调的马赛克，则成为他们建筑构筑的装饰部分。

第九章 土耳其装饰



插图页三十六


01
02
03
17
14
15
04
07
16
18
08
05
19
06
09
10
11
12
13
20
22
21

01—03、16、18　——取自君士坦丁堡佩拉(Pera)喷泉。

04　——取自君士坦丁堡苏丹阿哈迈德(Sultan Achmet)清真寺。

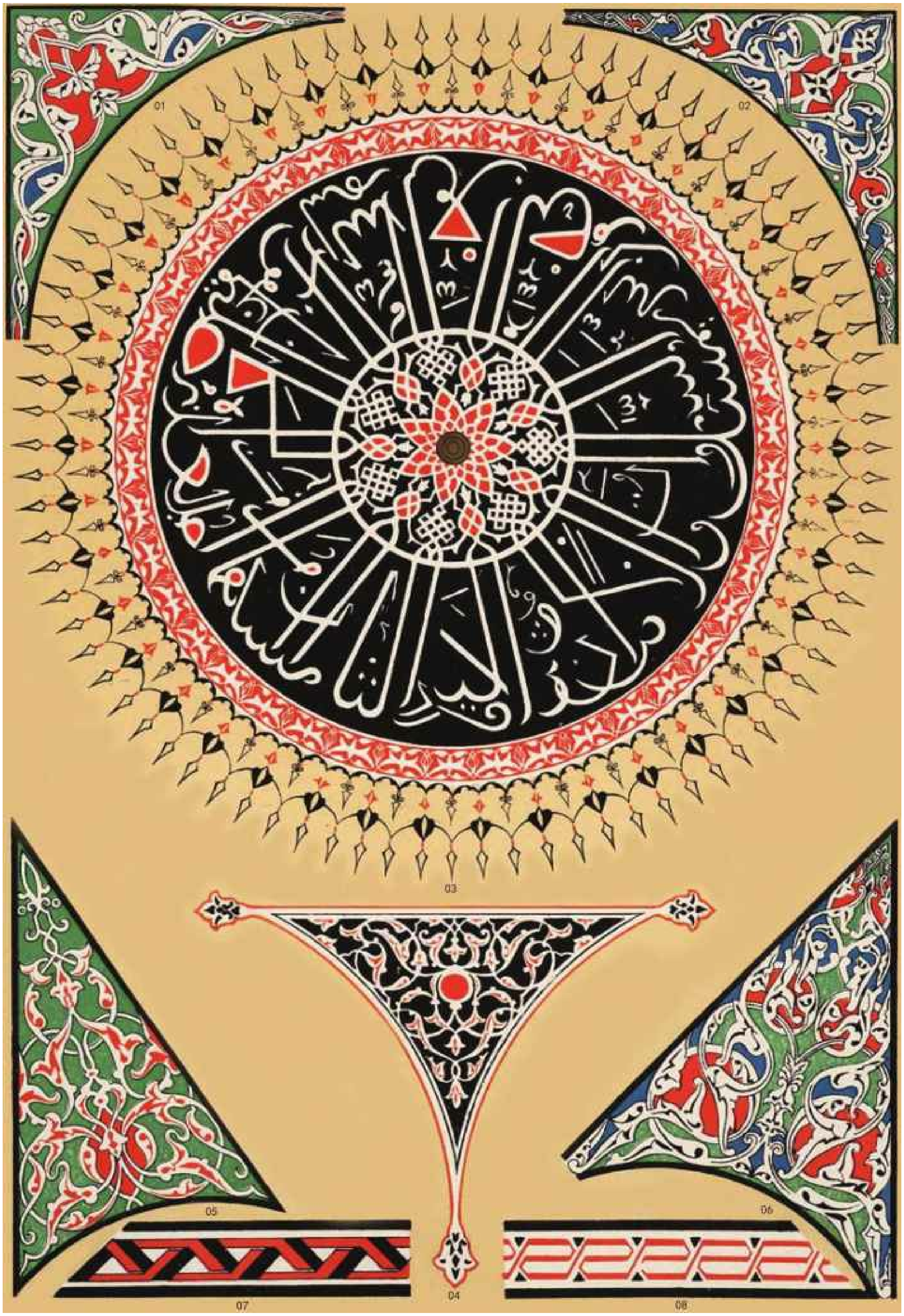
05—08、13　——取自君士坦丁堡的多个陵墓。

09、12、14、15　——取自君士坦丁堡苏莱曼一世陵墓。

10、11、17、19、21　——取自君士坦丁堡新清真寺(Yeni Djami)。

20、22　——取自君士坦丁堡托普哈内(Tophane)喷泉。

插图页三十七

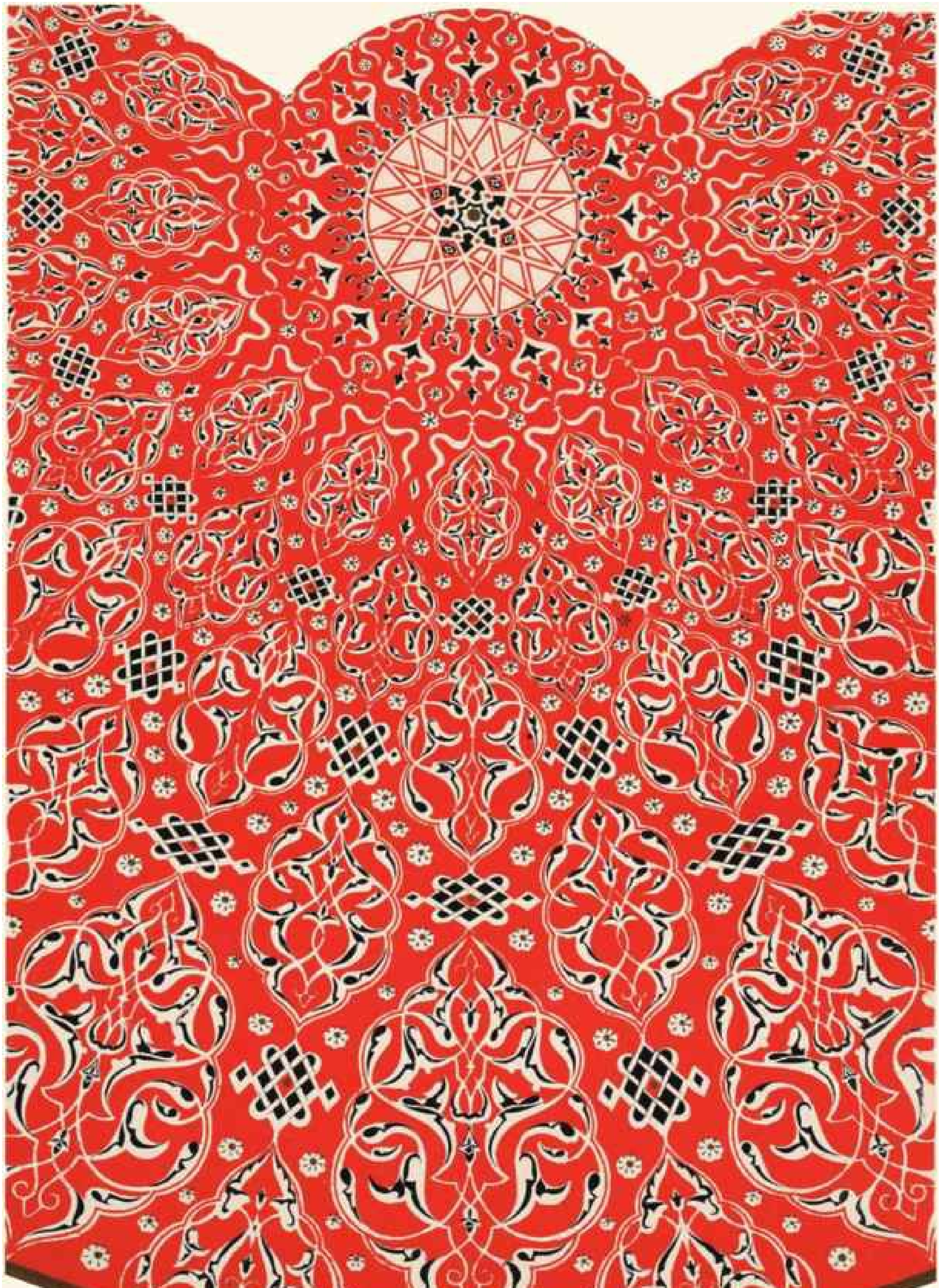

01
02
03
04
05
06
07
08

01、02、06—08　——取自君士坦丁堡新清真寺。

03　——君士坦丁堡苏莱曼一世清真寺穹顶中央圆雕饰。

04、05　——君士坦丁堡苏莱曼一世清真寺穹顶下部拱肩装饰

插图页三十八



君士坦丁堡苏莱曼一世陵墓穹顶装饰局部。

如我们在君士坦丁堡所见，土耳其建筑的构造特征都以拜占庭建筑为基础，然而其装饰体系却由阿拉伯装饰发展而来。阿拉伯艺术之于土耳其装饰，类似于伊丽莎白时期艺术之于意大利文艺复兴装饰。

当一个民族的艺术被宗教信仰相同而自然禀赋相异的民族继承，我们总能发现，相比先行者，继承者在诸多方面会有所不足。同样土耳其艺术相较于阿拉伯艺术也是如此。两个民族在民族特性上的差距，造就了各自艺术在高雅与精致水平上的差异。

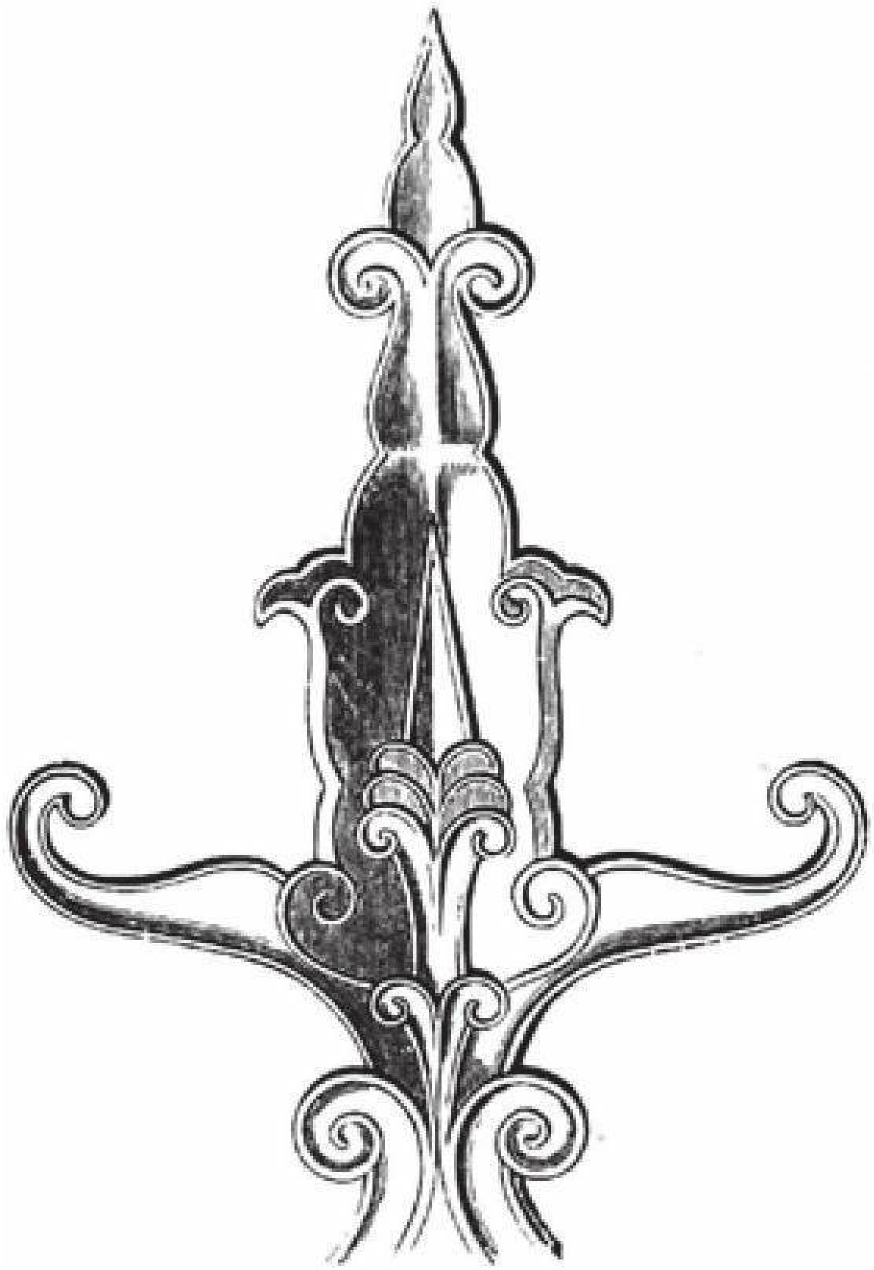
然而我们相信土耳其人自己并不是这些艺术的践行者，他们只是发号施令，而并不亲力亲为。所有的清真寺和公共建筑都展现出一种杂糅的风格。在同一个建筑中可能并列展示着阿拉伯和波斯的花卉装饰，同时掺杂着简略版的罗马与文艺复兴装饰细节，不由得让人觉得建造者应该与土耳其人有着不同的宗教背景。到了近代，土耳其应该是最早摒弃祖先传统，采用当时流行建筑风格的国家；这些风格现代的建筑和宫殿不仅出自欧洲工匠之手，而且用的都是最经典的欧洲式样。

1851年的万国展览会上，土耳其的参展作品在所有穆斯林参展国家中是最蹩脚的。

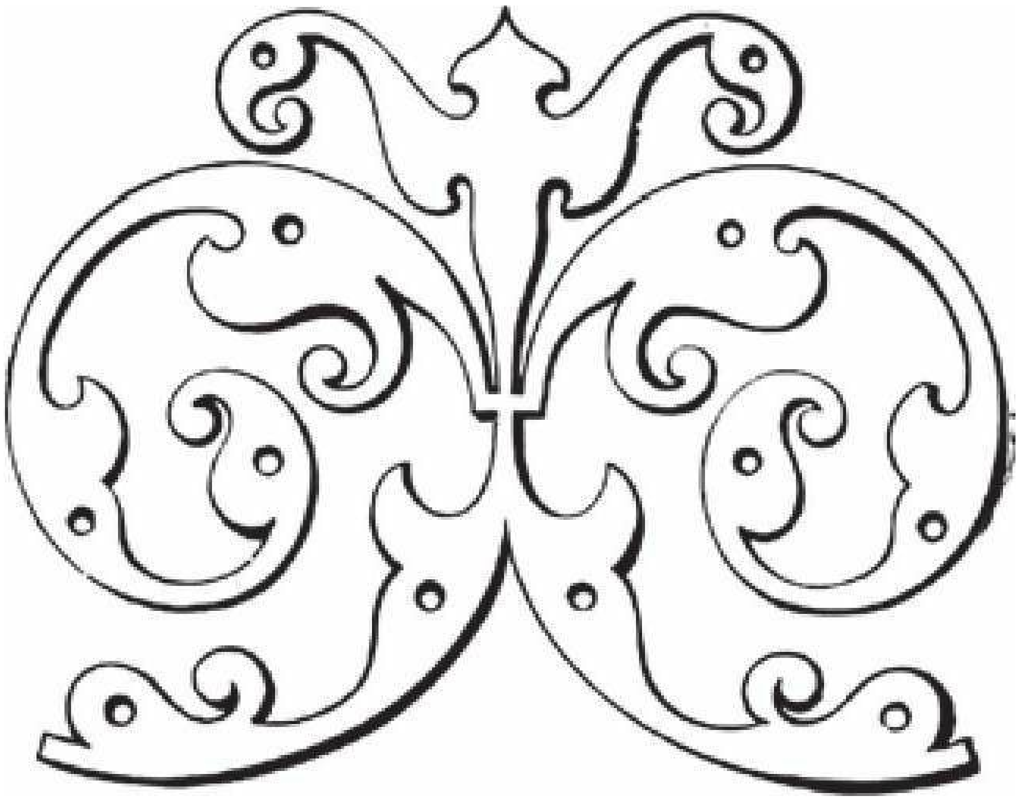
在迪格比·怀亚特先生对19世纪工业艺术状况的可靠记录中，我们可以看到1851年博览会上展出的土耳其刺绣样品，并有很多珍贵的印度刺绣样品与之参照。仅就刺绣本身而言，土耳其刺绣的艺术品位要明显逊色于印度刺绣。印度刺绣作品在形态布局和装饰原则上，都能称得上精美的装饰艺术佳作。



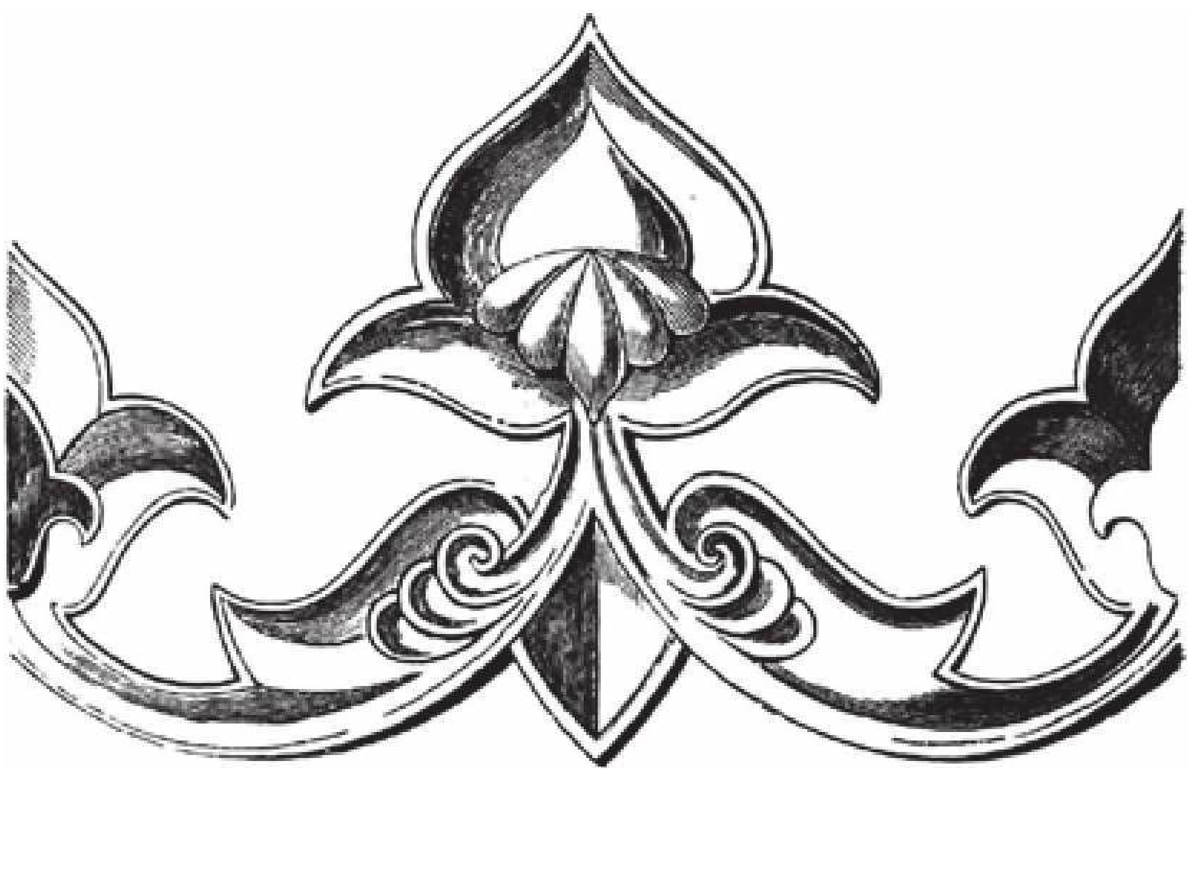
土耳其式



土耳其式



伊丽莎白时期样式



土耳其式

在土耳其装饰艺术中能够值得一提的恐怕只有土耳其地毯了。但它主要产于小亚细亚，大部分也不是由土耳其人制作的。土耳其地毯的式样彻头彻尾是阿拉伯式，与波斯地毯不同，它在叶饰处理上要更为传统。

通过比较插图页三十二、三十三与插图页三十七，它们之间的区别显而易见。虽然总的来说设计布局的原理一致，但细微的差别也值得一提。

阿拉伯和摩尔式装饰的表面有轻微的弧度，凹刻的线条增加了表面的表现力；空白之处则添加了彩绘，使纹样更加多姿多彩。

而土耳其装饰则不然，它的表面是纯然的雕刻。我们在插图页三十四的阿拉伯手抄本中看到的黑线金花纹样，在土耳其装饰中全部用雕刻来展现了，其效果却不及阿拉伯和摩尔式装饰中轻快的凹刻来得大气。

土耳其装饰中对双A纹样的滥用，是另一个可以将其与阿拉伯装饰区分开来的重要特点。

这种纹样在阿拉伯装饰中较为常见，但更多地为波斯风格所用。见插图页四十六。

而到了摩尔人手里，这种图案变得只是偶尔才出现了。

脱胎于东方，又经过法国与意大利文艺复兴洗礼的伊丽莎白时期装饰，就沿袭了这种模仿当时流行的大马士革波形纹的式样。

在插图页三十四的阿拉伯装饰中我们可以看到，隆起的纹样出现在主茎螺旋形曲线的内部；而伊丽莎白时期装饰中，隆起既可能出现在主茎内部，也可能出现在主茎外部。

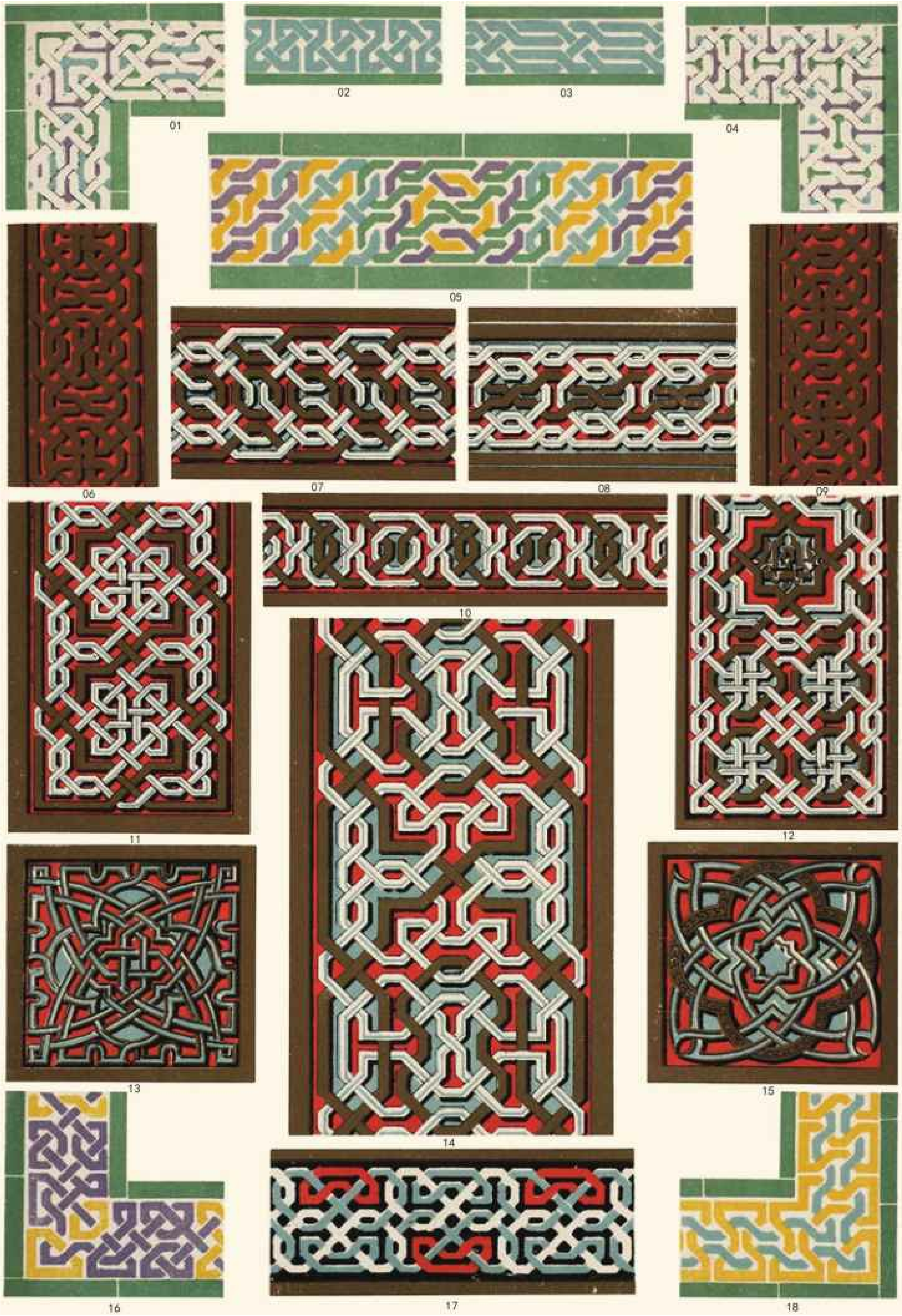
用语言来描述波斯、阿拉伯及土耳其纹样的区别实有难度，毕竟它们同根同源，但肉眼一看便知此是此、彼是彼，就如我们一眼就能分辨罗马雕塑与希腊雕塑。波斯、阿拉伯和土耳其装饰的指导原则相同，传统叶形纹饰的大致形态也是相似的，只是在空间分布比例、线条流动的雅致程度、主线条走向偏好，以及交织图形的选用上会有所不同 。装饰本身不同程度的华美、精妙、粗犷，将各种装饰风格区分开来——波斯风格精致、灵性，阿拉伯风格同样精致而更为沉稳，而土耳其风格则有些沉闷无趣了。

插图页三十八取自君士坦丁堡苏莱曼一世(Soliman I)陵墓穹顶的装饰，这是我们所熟知的土耳其装饰的最佳范本，几近阿拉伯装饰水平。土耳其装饰多用绿与黑，这两个颜色在现代开罗建筑中是常用色。古时主要用蓝色作为建筑装饰用色，与之相比绿色确实是非常醒目的。

第十章 摩尔式装饰(以亚罕布拉宫为例)



插图页三十九


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18

交织图案

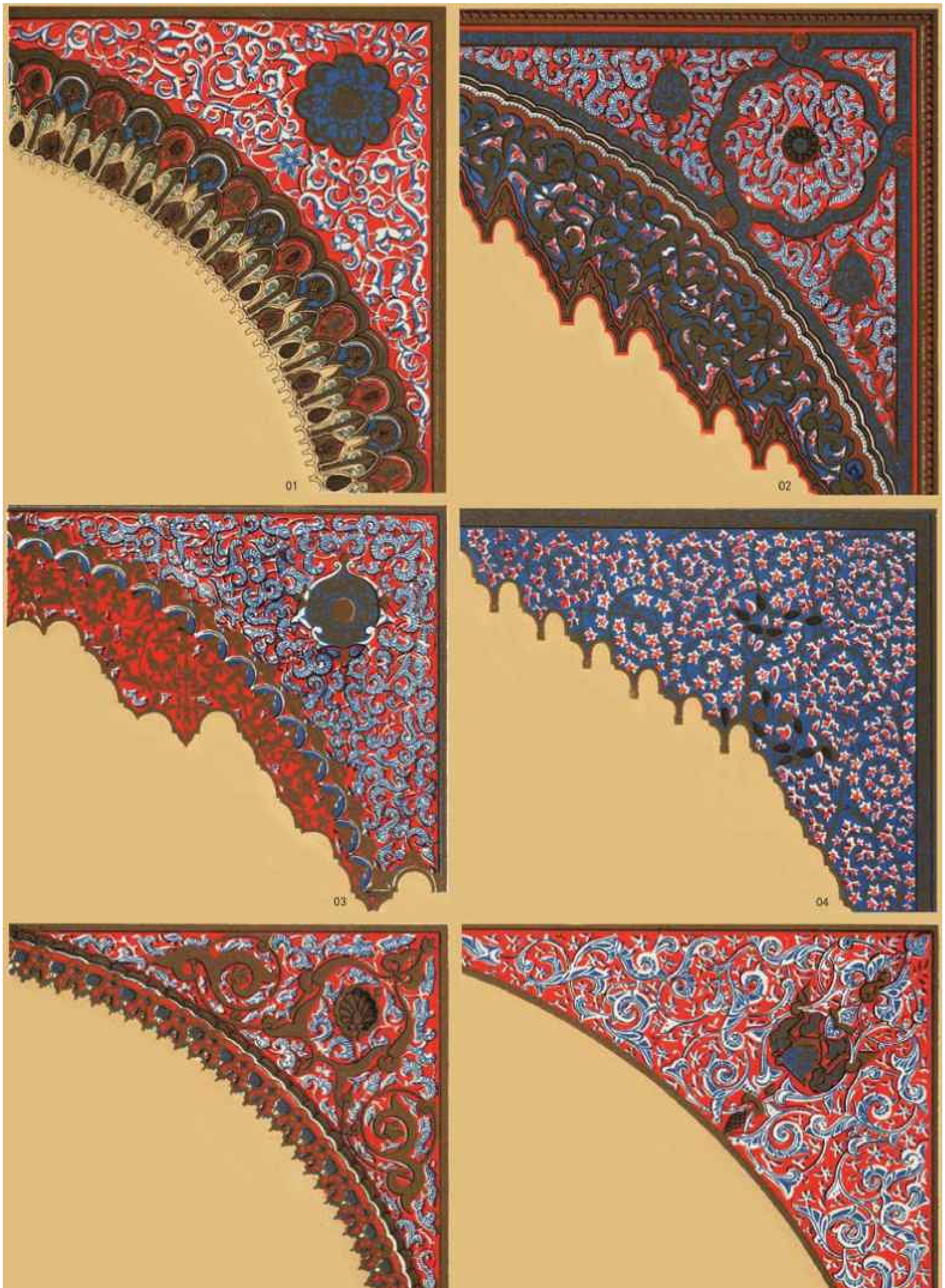
01—05、16、18 ——马赛克墙裙边框。

06-12、14 ——墙面嵌板上水平与垂直的边框，灰泥装饰。

13、15 ——铭文带的方形终止符。

17 ——船厅大拱门上的绘饰。

插图页四十


01
02
03
04
05
06

拱门的拱肩

01　——狮庭的中央拱门拱肩装饰。

02　——两姐妹厅长椅室入口拱肩装饰。

03　——鱼池庭至狮庭入口拱肩装饰。

04　——船厅至鱼池庭入口拱肩装饰。

05、06　——正义厅拱门拱肩装饰。

插图页四十一


01


02


03


08


04


07


05


06

菱格图案

01　——船厅嵌板装饰。

02　——大使厅嵌板装饰。

03　——狮庭入口拱门拱肩装饰。

04　——两姐妹厅长椅室门廊装饰。

05　——大使厅嵌板装饰。

06　——清真寺庭嵌板装饰。

07　——阿文塞拉赫厅嵌板装饰。

08　——狮庭入口拱门上部装饰。

插图页四十一*



09



10



12



13



14



16



11



15

09、10　——清真寺庭嵌板装饰。

11　——鱼池庭入口处大拱门拱腹。

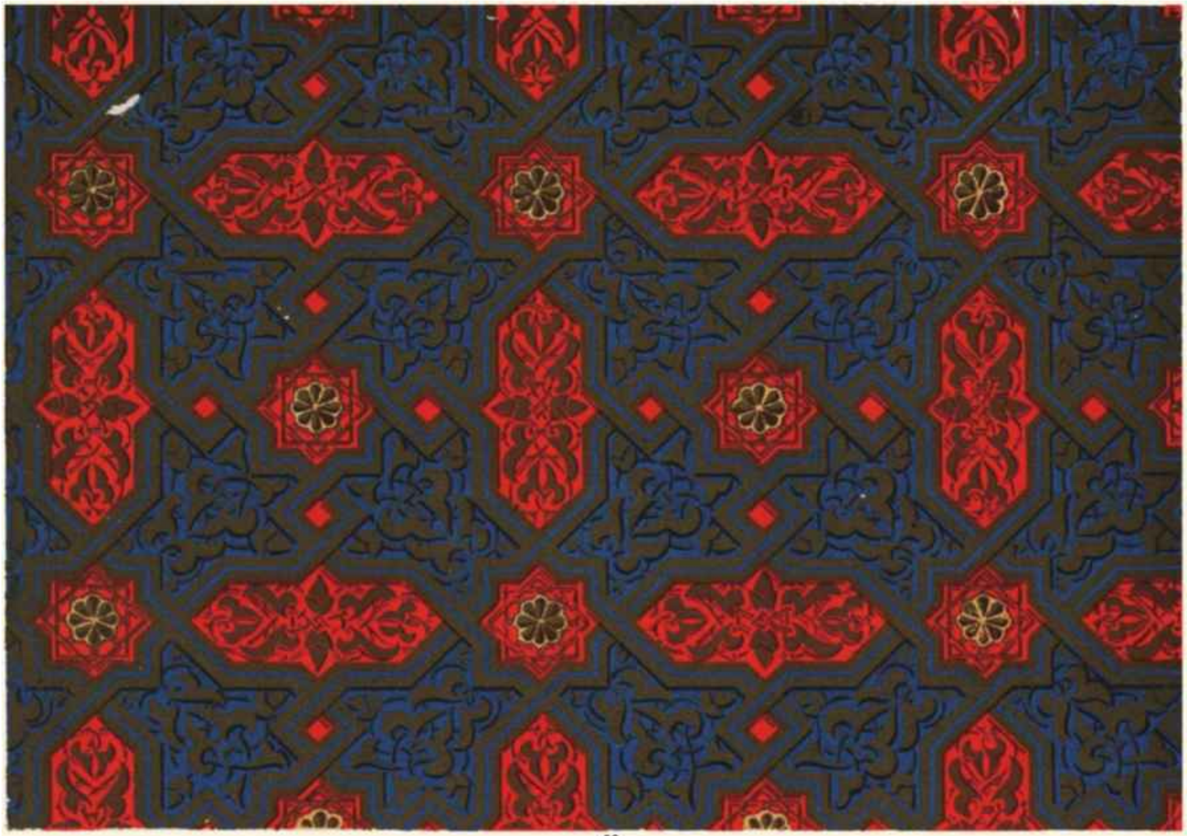
12　——两姐妹厅上层窗户边饰。

13　——阿文塞拉赫厅拱门拱肩装饰。

14、15　——大使厅嵌板装饰。

16　——两姐妹厅拱门拱肩装饰。

插图页四十二



02



01

方格图案

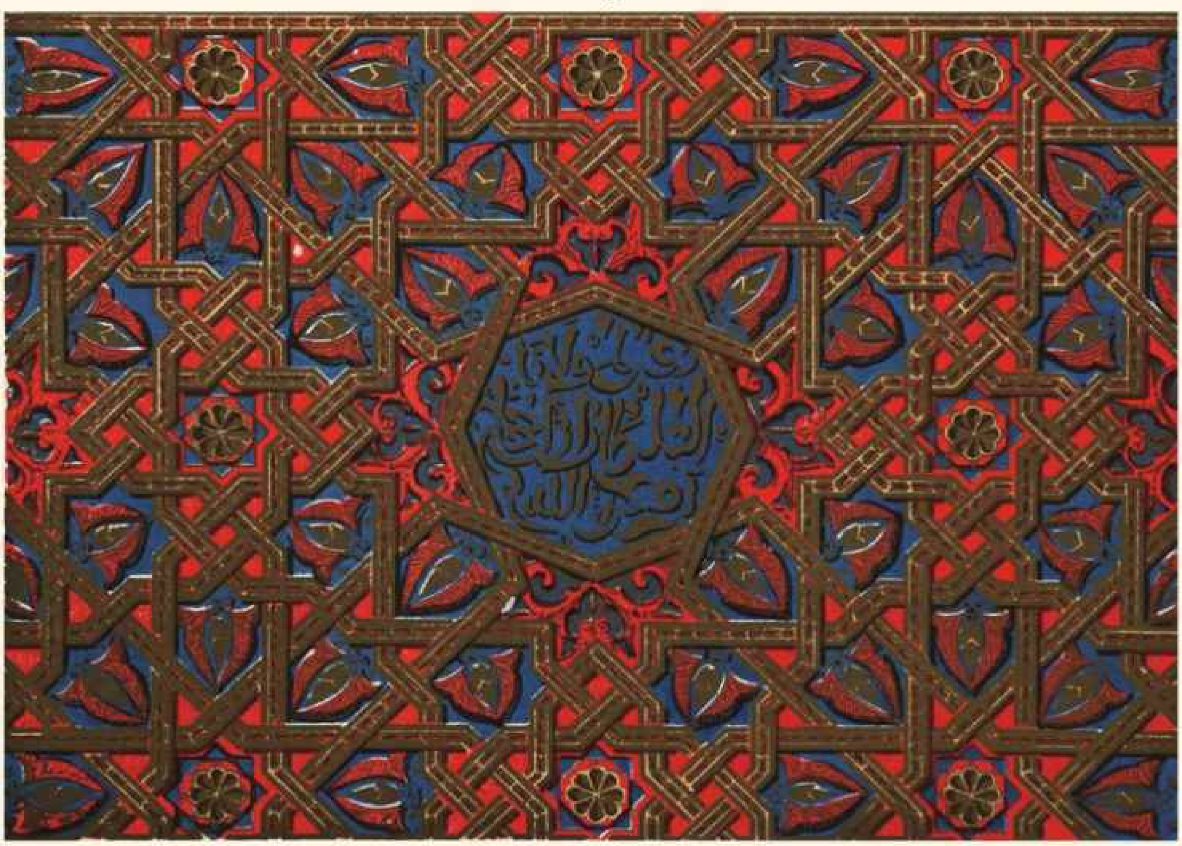
01　——狮庭柱子上方雕带。

02　——大使厅窗户嵌板。

插图页四十二*



04

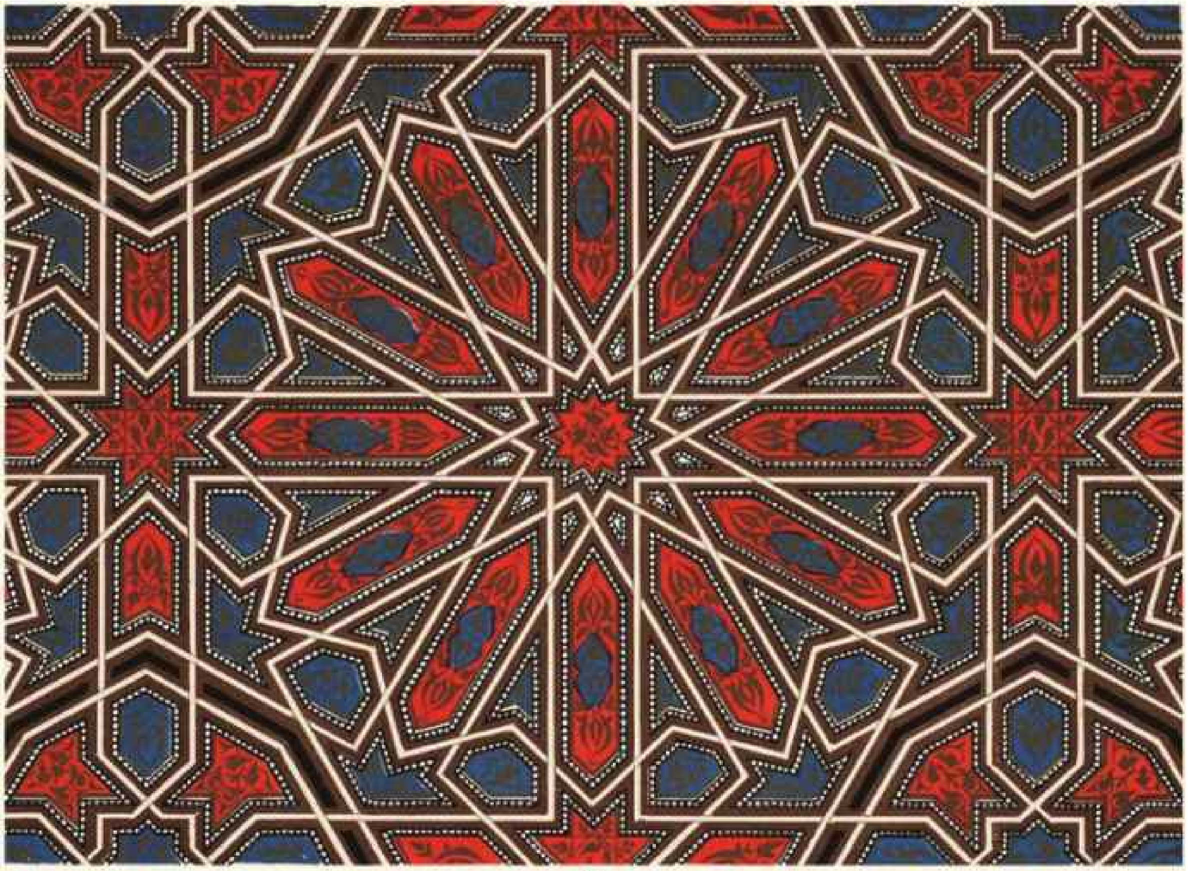


03

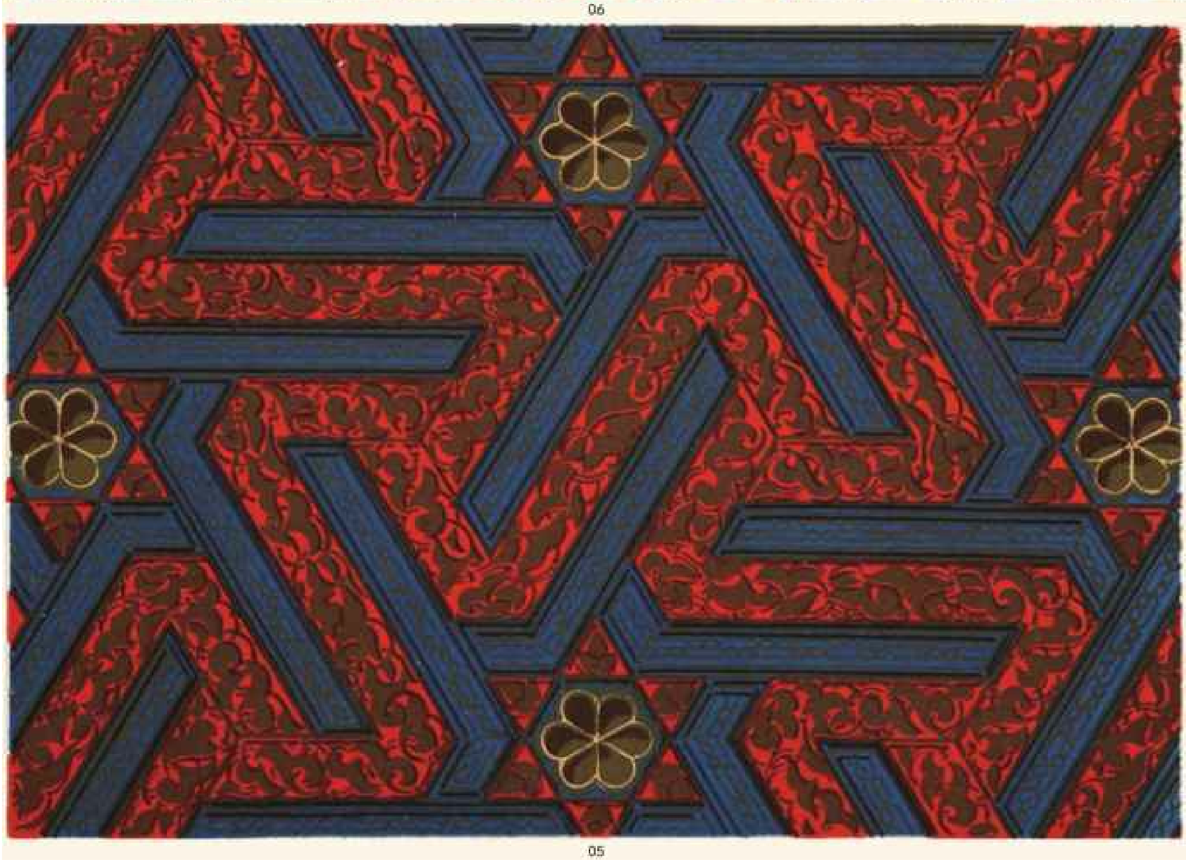
03　——大使厅中央凹陷处嵌板

04　——俘虏塔墙壁嵌板。

插图页四十二**



06



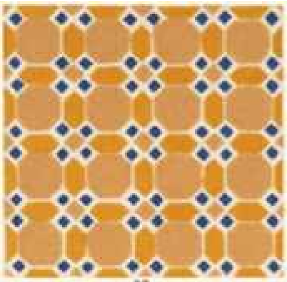
05

05　——桑切斯屋墙壁嵌板。

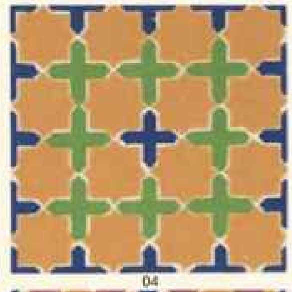
06　——鱼池庭门廊天花板局部。

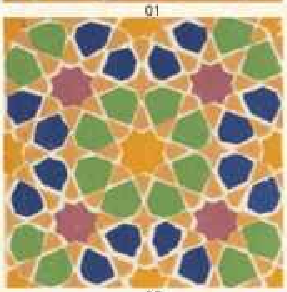
插图页四十三


01

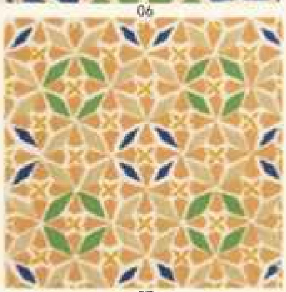

02


03


04


05


06

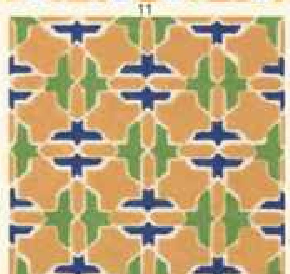

07

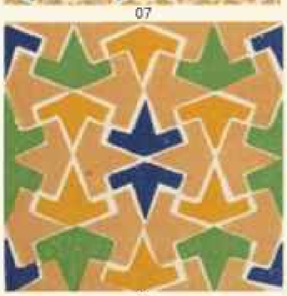

08

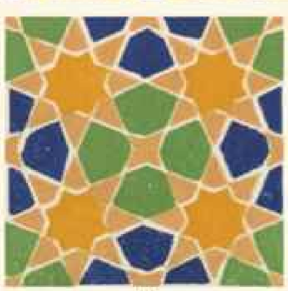

09


10


11


12


13


14


15


16

马赛克图案

01　——大使厅壁柱。

02　——大使厅墙裙。

03　——两姐妹厅墙裙。

04　——大使厅壁柱。

05、06　——两姐妹厅墙裙。

07　——正义厅壁柱。

08　——两姐妹厅墙裙。

09　——大使厅中央窗户处墙裙。

10　——大使厅壁柱。

11　——正义厅墙裙。

12、13　——大使厅墙裙。

14　——取自正义厅廊柱。

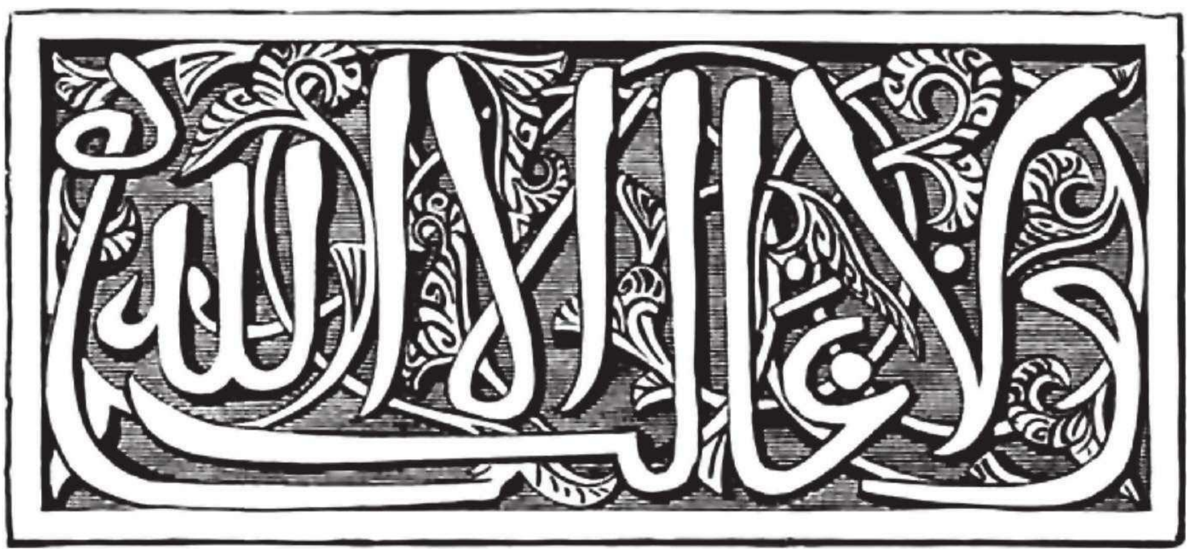
15　——浴室墙裙。

16　——鱼池厅长椅室墙裙。

本章的摩尔式装饰插图全部来自亚罕布拉宫，不仅因为这是摩尔式装饰作品中最为我们熟知的，也因为它是最能代表摩尔人精彩绝伦的装饰艺术的巅峰之作。亚罕布拉宫是摩尔艺术之巅，正如帕台农神庙是希腊艺术之巅。用亚罕布拉宫来说明装饰法则最为贴切不过了，因为它的每一处装饰尽显法则要义。我们研究各民族的装饰艺术得出的原理，不

仅与亚罕布拉宫的设计原理契合，更是和摩尔人普遍使用并严格遵从的原理契合。

亚罕布拉宫的装饰艺术既包含了埃及艺术栩栩如生的特色，又蕴藏了希腊艺术那种天然的优雅与精致，同时借鉴了罗马、拜占庭和阿拉伯艺术的几何布局。唯一美中不足的，恐怕是它缺乏一种埃及装饰中特有的魅力，即象征性。象征主义为摩尔人的宗教所不容，然而那些曼妙的装饰铭文填补了这一空缺。这些铭文不但具有外在的美感，而且其奇特、缠绕的文字能点燃心中将它破译的欲望，它们传递的情绪之美和音乐般的韵律感也激发着人们无穷的想象。



“安拉乃万君之主，万王之王”，亚罕布拉宫阿拉伯语铭文

对于艺术家和毕生探求美之价值的人们来说，铭文在说：观察吧，学习吧；对普罗大众，铭文颂扬着国王的威武雄壮、无上王权和丰功伟绩；而对于君王，铭文一遍又一遍诉说着安拉之神武伟大，赞美与荣耀永归安拉。

这精彩建筑的缔造者们全然知晓他们作品的伟大之处。墙上的铭文写道，亚罕布拉宫世上无双，其他的穹顶在它的穹顶面前黯然失色；他

们用幽默夸张的诗句称赞它：群星因妒忌它的美而黯淡；他们也声明，若认真研习其构筑装饰之法，将会受益良多。

我们在这里遵从诗文所示，努力研究并揭示摩尔人在创造亚罕布拉宫时的指导原则。这些装饰原理并非他们所独创，乃是世间优秀艺术形态所共有——内核相同，表现形式各异。

1.　摩尔人所遵循的建筑首要原则是：装饰为建筑，而非建筑为装饰。在摩尔式建筑中，装饰是为整体构筑而生的，而构筑思路又是通过点点滴滴的表面装饰细节展现的。[1]

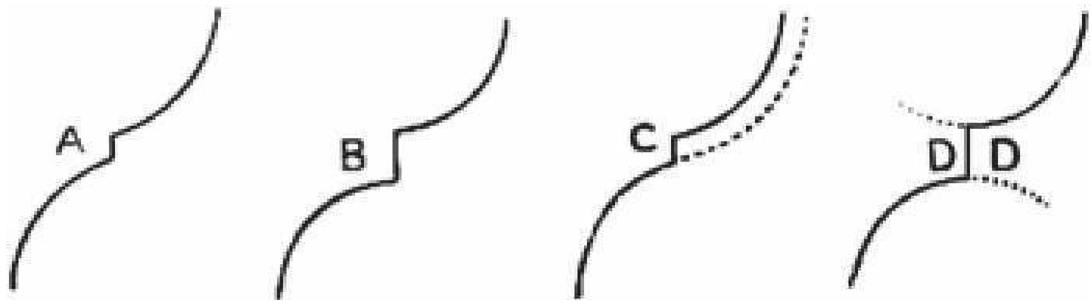
我们相信真正的建筑之美，源自当视觉、心智、情感都得到满足而别无他求时心灵的宁静。当一个物体颠倒错置，既不是从建筑衍生而出又无法成为建筑的支撑构建时，无论它看似有其出处或功用，无论它自身有多么和谐，也无法提供这种宁静感，因而也不可能抵达真正的美。伊斯兰民族尤其是摩尔人一贯遵从这一法则。我们找不到一处无用而多余的装饰，所有的装饰都在建筑表面安静自然地呈现。他们认为功用是美的媒介，那些艺术最为辉煌时期的设计理念都与摩尔人的观点不谋而合。只有当艺术没落，这些原则才被抛诸脑后；抑或像现如今抄袭盛行，过去的作品被仿制，徒有其表却失了灵魂。

2.　所有的线条互联互生、连绵起伏；充盈饱满而不画蛇添足，增一分则显累赘，减一分则若有所缺。

一般而言，建筑若是建造妥当，不至于会有赘余之物，我们此处所说赘余为狭义：建筑之主线应自然流畅无疑，但倘若球形饰或穹顶凸饰的过渡过于突兀，那么它们就是赘余物，即便未违反建筑原则，也确实破坏了形式之美。

建筑的宁静感便来自于它的形式之美，来自于线条比例和谐、安置

有度。



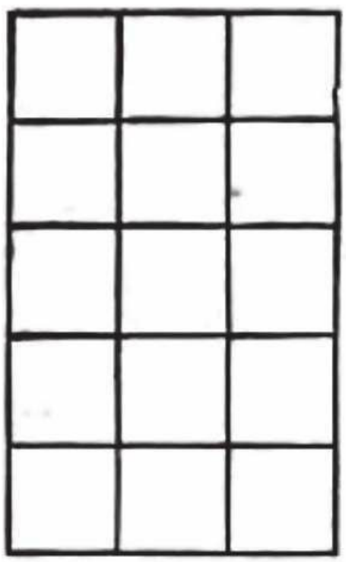
无论是曲线之间的过渡，还是曲线与直线的过渡，都必须是舒缓的。假如图A的曲线过渡如图B一样突兀，那么视觉上就不那么舒适了。在这个例子中，假设两条曲线要分离开来，那么摩尔人通常的做法是如图C作一条辅助线，让两条曲线相切；如果不这样做，像图D一样，观赏者的视线并不是沿着曲线缓缓下降，而会停顿与出离，这样宁静感就不再了。[2]

3.　摩尔人首先考虑整体构架，而后通过主线条分隔区块，各个区块填入装饰纹样，然后再细分再填充。他们执行这一原则时伴随的是极致的精细，装饰中所有的和谐美感皆来自于细致入微的观察。主要的区块呈现出完美的对比与平衡，纹样别致独特，细节也绝不会干扰到整体。远观时，主线条夺人眼球；近看时，细节图案映入眼帘；再靠近品赏时，更为精细的图案层出不穷。

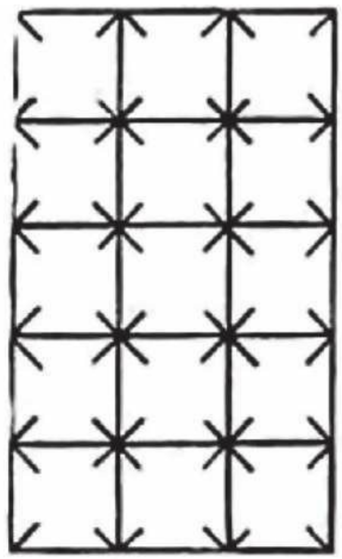
4. 直线、斜线、曲线恰当的平衡和对比，达成了形式的和谐。

在色彩方面，如若三原色中缺少任意一种颜色，画面都不可能完美；同样，在形式方面，如若直线、斜线、曲线这三种图形缺少任意一种，无论是从结构还是装饰角度，也不可能完美。组成和设计方面的变幻多姿与和谐有度，主要依赖于对这三种图形主从关系的安置。[3]

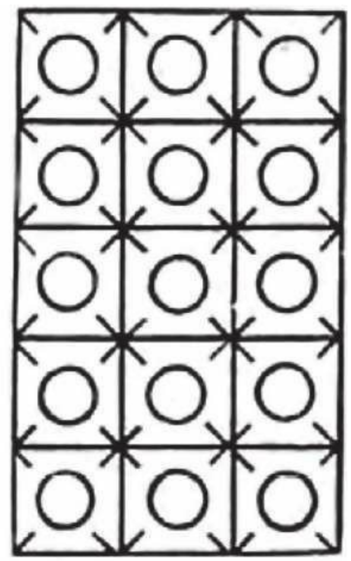
在表层装饰中，只包含直线的装饰(如图A)都颇为单调，虽有一定装饰效果但是非常有限；图B则有所增进，引入了线条将人们的视线引导至斜角；而当加入圆形图案，如图C，整个装饰图案变得完美了。在这个例子中，正方形是主导形式或者说主基调，角与圆的图案是从属。



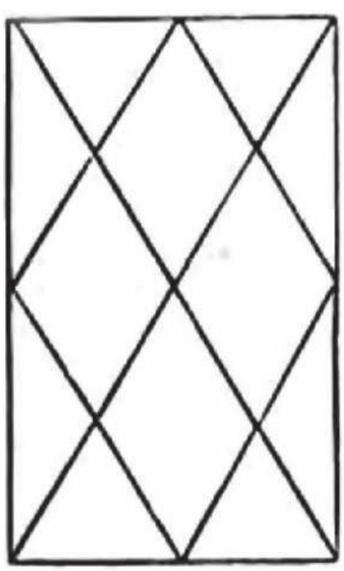
A



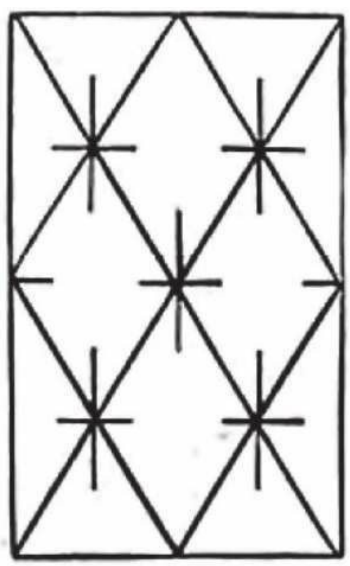
B



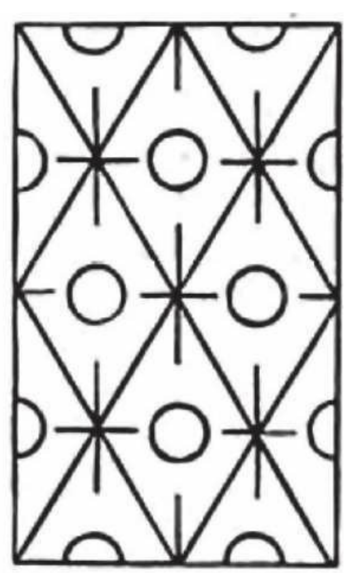
C



D



E



F

同样，我们可以在图D中引入斜角的成分，以产生相同的效果：通过加入线条，如图E，使目光不再被斜线构成的菱形所限制；图F中加入圆形之后，画面就更加和谐了，视觉上不再有所缺失，从而宁静感便产生了。[4]

5.　在摩尔人的表层装饰中，所有线条都与母茎相呼应：每一个装饰，无论相隔多远，都能找到发散的分枝，也都能回溯到根茎。他们在建筑表层运用装饰是如此妥帖，使得装饰突出了整体形式之美，同时整体形式反过来也彰显了装饰之美。在摩尔人的装饰中，叶饰自母茎流淌而出，从不会有莫名其妙的装饰装点其间，像我们在现代作品中所见。对于有些不规则的空间，摩尔人总是先把它们分割成相等的区块，然后围绕着主干填入细节装饰，这些细节又反过来与母茎呼应。

他们的工作过程乃效法自然的结果。譬如葡萄叶，树的汁液从母茎输送到末端，很显然主茎要尽可能把叶片分成等份。同样，分成等份后再进一步细分。所有部分都根据等分原则进行分割，哪怕是到最细枝末节之处。

6.　摩尔人同样遵从母茎放射的自然原则，就像我们在手掌或栗树叶上看到的那样。

我们可以在图示中看到所有线条如何优雅地从母茎呈放射状伸展开来，叶子如何在末端收缩变小，每一个区块又如何与整体呈现一定比例。东方人将这一原则发挥到了极致，而希腊人在忍冬花饰上也将此技运用得游刃有余。在第四章中我们曾提过希腊装饰中一种独特的样式，即一片叶瓣自另一片叶瓣生出，如同仙人掌族植物一般。这在希腊装饰中是很普遍的，只是希腊装饰中的莨苕叶涡卷是一系列层层相生的叶瓣形成一条连续的曲线，而在阿拉伯和摩尔装饰中则表现为从一条连续的母茎中沿途分杈、生出叶瓣。







7. 所有曲线之间或曲线与直线都彼此相切，这是自然界普遍存在的法则，东方人在艺术实践中将之视作准则，而很多摩尔装饰也运用了这一原理，在羽毛饰的线条以及叶瓣相连处的处理上，我们都可以观察到这一点。它造就了所有完美装饰所拥有的，我们称之为优雅的那点额外的魅力。我们也可将之称为形之旋律，正是上文所述原则营造了装饰设计的和谐之美。

均衡分布、母茎放射、线条绵延、曲线相切，自然界的叶片亦是呈现如上规律。

8. 我们应当注意到阿拉伯与摩尔式装饰中精致优雅的曲线。

就比例而言，我们认为肉眼难以察觉的比例分布最为美观[5]，同样，机械加工的过程越不明显，曲线的组成便越赏心悦目。在艺术的鼎盛时期，室内装饰线条和建筑装饰的曲线都比较高级，比如会用到圆锥的截面，而当艺术没落时，圆规使用和圆圈图案大行其道。

彭罗斯先生的研究发现，帕台农神庙的装饰线条都取自高阶的曲线，鲜少直接取自圆形。希腊花瓶也以优雅曲线著称，你在花瓶上找不到圆的影子。而此番优雅在罗马建筑中已经丧失了；罗马人不大会欣赏高阶的曲线，而常常在饰条中直接使用圆规就能画出的圆弧线条。

在哥特风格早期的作品中，窗格花饰图案不大直接使用圆规进行设计制作，而到了后期，圆规的使用变得没有节制，所以哥特风格后来被恰如其分地称为“几何式”。

图中的曲线在希腊艺术与哥特时期装饰中都比较常见，同样也被伊斯兰所喜爱。可以看出其弧度的呈现愈是缓和，其形态便愈是优雅。



9.　　阿拉伯和摩尔人作品的另一大魅力，是他们对装饰的传统处理。由于教条所限，他们不允许描绘具象的生命形态，于是便把传统纹样的运用发挥到了极致。他们顺应自然，取法自然，但绝不抄袭自然。这一点上摩尔人也不是孤立的，在那些充满艺术信仰的时代，装饰都充满理想主义的光辉，绝不因对自然过于忠诚的描摹而有失艺术与现实之间的分寸感。

所以在埃及装饰中那些石头雕刻的荷花绝不是栩栩如生、伸手可摘

的，而是作为建筑的一部分以传统的方式呈现的；它象征着国王的权力遍及荷花盛开之处，并为建筑简单直白的支撑构建提供了些许诗意。

埃及的巨型人像雕刻也不仅仅是小雕像的放大版，而是以建筑的方式对最高王权的呈现，它不仅象征着君王的威严，也传递着君王对子民的爱。

到了希腊时代，装饰艺术虽不再像埃及那样充满象征意义，但艺术程式化则更上了一层楼。在他们的建筑雕塑中，对姿态的处理还有浮雕都使用了程式化的方式处理，这一点与独立的希腊雕塑作品非常不同。

在哥特艺术最辉煌的时代，花卉装饰都不是写实的，都经过了程式化的艺术处理；但到了后期，艺术衰败，在艺术中注入的理想色彩越来越少，写实描摹则越来越多。

我们在彩绘玻璃的风格变迁中也可以看到艺术的衰落，一开始人物和装饰都比较传统，但后来随着艺术的衰落，那些透光的人物与衣褶渐渐用上了光影效果。

早期插图手抄本的装饰也较为传统，采用了平涂的技法，几乎没有用到明暗变化；而到了后期，装饰中的自然花卉就竭尽所能地逼真呈现，光影投射上了纸面。

摩尔装饰中的色彩

在审视摩尔装饰中的用色体系时我们发现，无论是“形”还是“色”，它们都遵循着通过观察自然所得出的特定准则，这一点和其他在艺术实践方面有着辉煌成就的民族不谋而合。在所有仍对艺术怀抱信仰的时代里，那些古老的艺术风格都秉承了相同的理念；尽管我们发现这些艺术带有某种当地特色或时代印记，但我们仍旧能辨别出其中永恒不变的东西：它们表现形式不同，表达语言各异，但蕴含的伟大思想

如出一辙。

10. 古人总是用“色”来辅助“形”的呈现，将它作为一个凸显建筑特征的工具。

古埃及柱式常用柱基表现莲花或者纸莎草的根部，用柱身表现茎部，顶部柱头则表现它们的花朵和花苞。建造者在廊柱上应用了多种颜色，以增强它的表现力，而各式线条的轮廓也因此更为饱满。

在哥特建筑中，颜色也突出了镶嵌板和花饰窗格的形态表现。而今的建筑单调灰暗，很难想象当日的风貌。布满色彩的向上的螺旋线，在视觉上拉长了廊柱的高度，进一步凸显了哥特建筑纤长高耸的姿态，而正是色彩的存在使整体形式更加分明了。

东方艺术中常常用色彩强调建筑的构造线，如色彩运用得当，便能从视觉上提升建筑的高度、长度、宽度以及体量。加上浮雕的装点，建筑往往能在形式上涤故更新，要是没有色彩，建筑便平淡乏味了。

艺术家从自然中汲取灵感，每描绘一个新的形态，色彩便要变换一分，用以表达千变万化的造型。比如，花朵与其茎叶，与其赖以生存的泥土都必须颜色各异。人物造型也是如此，须发、眉眼、红唇乃至脸颊的红晕，都各有各的色彩，色彩不仅在造型构建上助了一臂之力，也在视觉上使形态更为鲜明。倘若这些色彩受损或缺失，艺术品就仿佛生了病，作品的意义与表现力便不再能够准确传达。

假使世上万物只有一种颜色，那便很难在形式上将它们区分开来，事物的面貌也将十分单调。正是色彩的无尽变幻，使得万事万物看上去造型完美，轮廓分明。于是，羞涩的百合便能与它脚边的野草相区分，而万色之母太阳，也能在苍穹下展示她的辉煌。

11. 摩尔人的灰泥粉刷作品都会用到三原色蓝、红、黄(金)。而间

色紫、绿、橙，则被运用在马赛克墙裙之上，因为那里正好是目光所及之处，与上方鲜明的颜色不同，它们更能够产生宁静感。现如今很多装饰的背景都呈现出绿色，然而，细细检查就会发现，这些背景从前是蓝色的，带着闪烁的金属光泽，只是在时光的作用下渐渐变了色。天主教领袖在修复这些建筑时用绿色和紫色将其覆盖了，只有建筑缝隙里遗落的蓝色碎屑在悄悄诉说着以往蓝色的辉煌。　应当注意，埃及人、希腊人、阿拉伯人和摩尔人在早期艺术阶段几乎只使用原色，而当艺术没落时，间色才渐渐变得重要起来。我们可以发现，在埃及法老的神庙中，原色总是占主导地位的，到了托勒密王朝，神庙变得以间色为主；同样，早期的希腊神庙多用原色，而到了庞贝，神庙就出现了各式各样的色彩、色调。

在现代开罗和东方大部分地区，早先频频使用的蓝色，已经被绿色配以红色所代替了。

对于中世纪的作品来说也是如此。早期手抄本和彩色玻璃上，虽然也会缀以其他色彩，但原色占绝对主导地位；到了后期，各种光影和着色层出不穷，却很难有之前的效果了。

12. 摩尔人的用色规律是，原色常被运用于装饰物体的上部，间色和复色位于低一点的位置。这正好与自然法则相应：天空的蓝乃原色，树木和田野的绿乃间色，大地恰是复色；一朵花亦是如此，花朵与花苞是原色的，花茎与花叶则是间色的。

处于艺术辉煌时期的古人对这条规律运用得得心应手。然而在古埃及，我们的确会在庙宇的上部看到绿色的使用，究其原因，是由于埃及装饰是具有象征意义的，如果用莲叶来代表建筑的上部空间，那显然应该是用绿色来表达。但基本上，这条规律还是得到普遍的运用。法老时期，埃及庙宇的基本面貌就是原色在上，间色在下；而托勒密时代和罗马时代的建筑中，顺序恰好反过来，庙宇上部，棕榈与莲花叶装饰的柱

头绿得郁郁葱葱。

在庞贝建筑中，有时室内装饰会采用从上到下的色彩渐变，由淡转浓，最后收于黑色。但这并不是普遍现象，不能作为应用准则。我们在第五章中已经展示过在屋顶之下直接就使用黑色的例子。

13. 尽管今天我们看到的亚罕布拉宫，尤其是其狮庭的装饰，覆有不同时期粉刷上去的若干石灰薄层，但我们仍旧认为我们有能力将它们昔日的色彩全部复原。这不仅是因为通过拂去装饰缝隙的涂层后可以辨识出原来的颜色，更因为亚罕布拉宫的用色体系完美无瑕，只消对其稍作研究，便能够在第一眼看到白色的摩尔建筑时，就还原出它原本的色彩。色彩体系被充分纳入建筑造型设计之中，所以只看建筑表面就能判断出它的颜色。摩尔人喜欢将蓝、红、金三色用在建筑最醒目的位置，烘托其整体效果。他们将三原色里最强烈的红色置于装饰雕刻面的深槽里，而不是直接用在表面，因为在阴影的作用下，强烈的红色会被柔化；蓝色被置于阴影处，而金色则用在明亮的表面。很明显，通过这样的安置，它们各自的优势得以彰显。这些颜色也会用白色条状物或装饰浮雕自身的阴影所区隔，这体现一个重要的用色法则——颜色之间必界限分明，不得彼此冲撞。

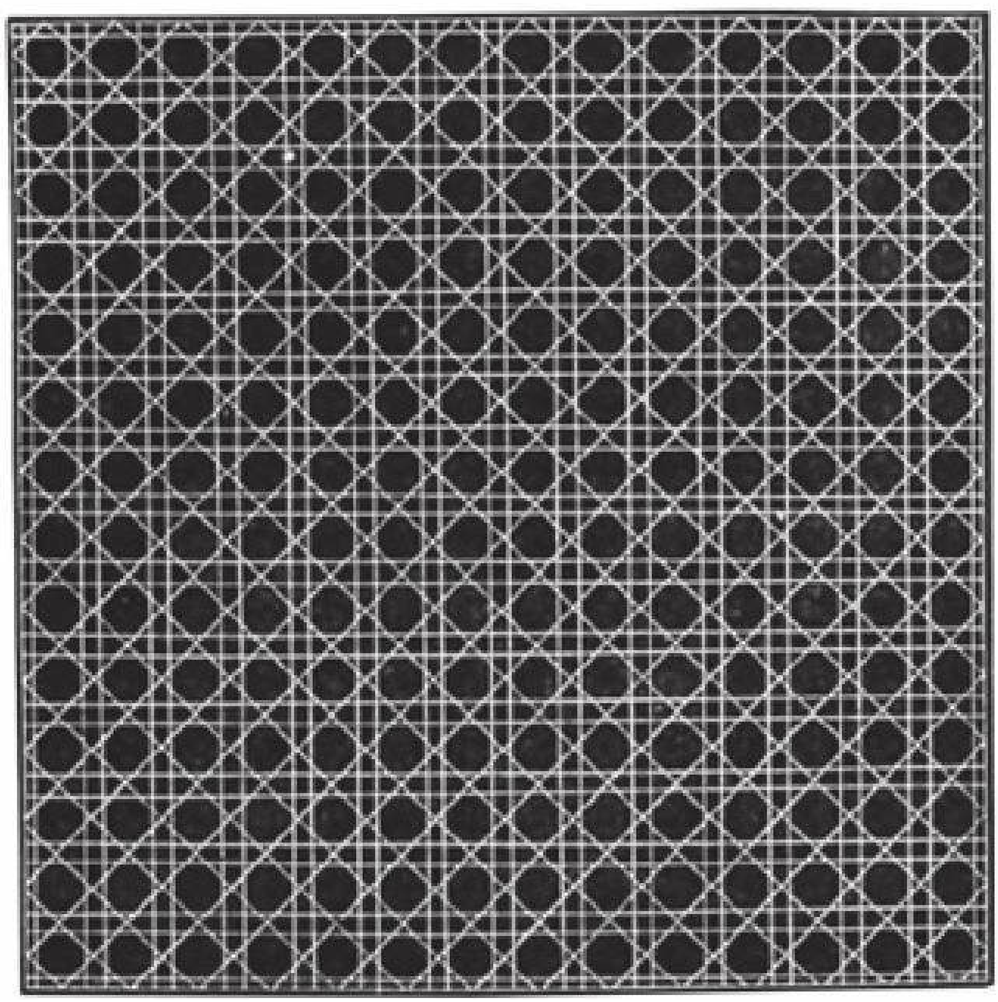
14. 各式菱形格纹的背景往往以蓝色主导，这正好印证了棱镜光谱实验得出的光学理论。光线若根据三分黄、五分红、八分蓝的比例进行配置，恰好能彼此中和；蓝色的用量应当等于红色与黄色的加总，这样就会产生出和谐的效果，而避免某种颜色过于显眼。在亚罕布拉宫，原色中的黄色由金色所替代，金色其实是一种偏红的黄，在这种情况下蓝色的用量得以加强，以免红色偏多压倒了其他颜色。

交织纹样

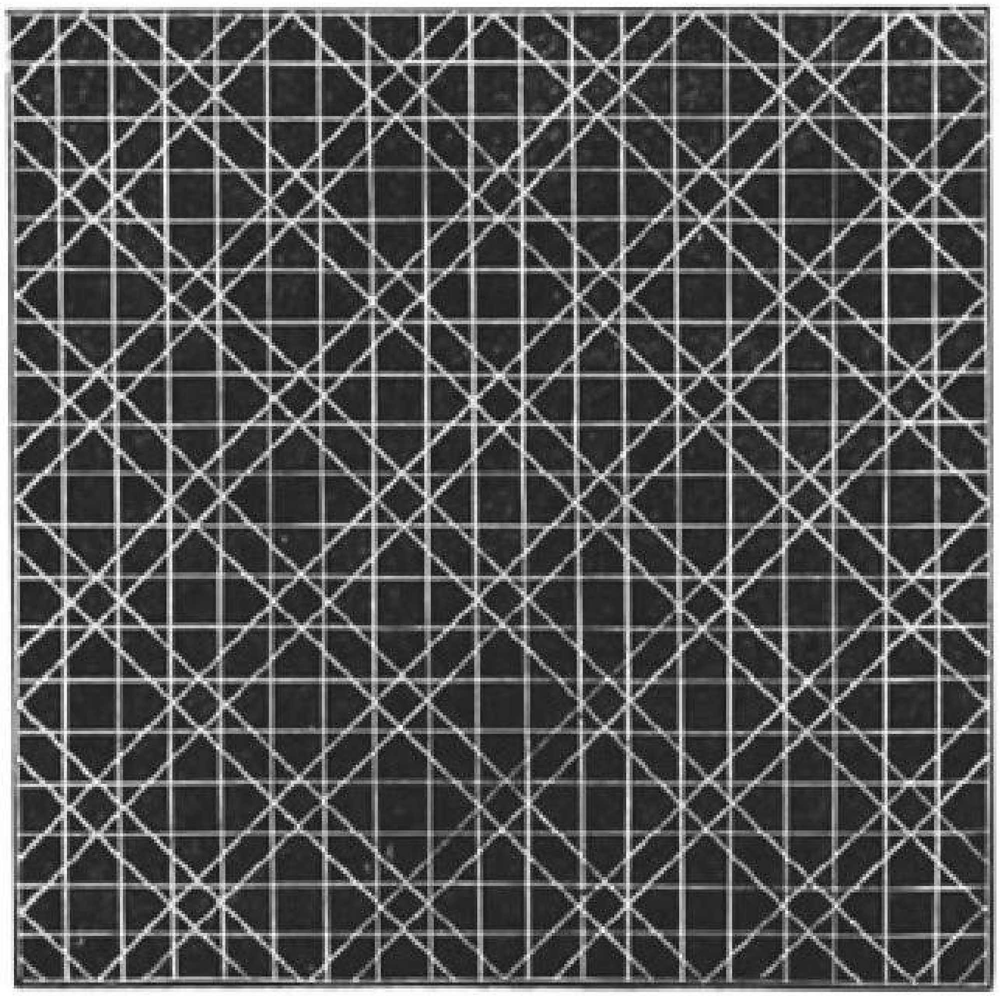
我们在第四章已有提及，摩尔式装饰中由等距线交织而成的千变万

化的图案，可追溯至阿拉伯装饰乃至希腊回纹饰。插图页三十九中的装饰纹样是根据两个基本原理构建而成。图1至12以及图16至18符合第一条原理(见图例1)，图14则符合第二条原理(见图例2)。在第一组图案中，等距斜线被每个方格中的水平和垂直线所穿越，而在第二组图案里，水平与垂直方向的线条是等距的，斜线按一定节奏穿越这些等距线。应用这两种原理可以创造出的纹样是无穷无尽的，而从插图页三十九也可以看出，通过给背景与线条着色，可以变化出更为丰富多样的纹样模式。如果我们突出某些线条或者色块，那整个样式又有了一番新的面貌。

图例 1



图例2



菱形纹样

插图页四十一、四十一*纹样展示的整体效果印证了摩尔装饰的出类拔萃。尽管只有寥寥三色组合而成，却比其他纹样更加和谐且效果出众，拥有一种其他纹样无法拥有的特殊魅力。我们所主张的各种装饰原则，线条交织的巧思，曲线之间的渐变，线条之间的相切，从母茎延伸而出的图案，从花朵到根茎的线条流转，主线的分割与再分割，这一切都在该页的装饰纹样里展现得淋漓尽致。

方形纹样

我们在装饰中主张的一个基本原则是，线条的组合必须在直线、斜线与曲线之间达到平衡，这样才能营造一种宁静的氛围。插图页四十二中的图1正体现了这一原则。纹样中既有水平线、垂直线与斜线，又有圆形图案与之相对应。于是，宁静感产生了，视线的走向会被反方向的线条所挽留，目光在图案上停驻。铭文、装饰镶板和中央的蓝色背景，通过蓝色羽饰过渡到红色背景，制造出一种明媚活泼的调子。

插图页四十二和四十二* 中图2至4的主线和插图页三十九一样，都是交织图案。背景上精心的色彩排布使得图2和图4拥有了恬静的感觉，这些纹样不仅是由“形”决定的，也是由“色”决定的。

插图页四十二** 的图6选自亚罕布拉宫建筑的穹顶，它们变化多姿，主要由交错的正方形与分割的圆形组合而成。我们在插图页三十四中的《古兰经》手抄本中也可以看到类似的图案。这种纹样在阿拉伯建筑的屋顶装饰中也是常见的。

插图页四十二** 的图5展示的纹样简直巧夺天工，是精工细作的典范。所有图案都很大同小异，这体现出摩尔艺术中最重要的原则——通过几种简单元素的重复，营造出一种精美繁复的艺术效果。

不管摩尔装饰的纹样如何千变万化，其核心就是几何构图。摩尔人在马赛克作品中任想象力自由驰骋，证明了他们对几何图形的偏爱。尽管插图页四十三的图案看起来繁复无比，但只要谙熟它们的设计法则，一切便豁然开朗。它们都是从固定中心出发由交织的线条组合而成。图8便是由图例2中的设计原则构建而成，这一原则派生出数不胜数的纹样，而实际上，由此产生的几何组合纹样是无法穷尽的。

[1] 此篇关于亚罕布拉宫装饰艺术原理的论述，节选自作者所著的《水晶宫亚罕布拉厅指南》一书。

[2] 希腊人精通此道，尤其是建筑内饰中装饰线条的过渡，还有对花瓶轮廓的处理，皆精致流畅。

[3] 希腊神庙堪称形式和谐的典范，直线、斜角、曲线安置有度、协调完美。哥特建筑中同样不乏类似的例子。所有线条如果趋势一致，马上会被斜角或曲线打断；这样，拱壁的弧形顶部正好可以中和拱壁的直线，而山形墙也正好完美呼应了弧形的窗头和直棂。

[4] 这是放之四海而皆准的设计原理，我们却在墙纸、地毯、服饰等设计中常常发现失败的案例。墙纸的线条从天花板一路行来缺乏赏心悦目之感，因为没有斜角修饰直线，或者没有曲线修饰斜角；地毯的线条也往往是一个方向的，好似引导目光穿透公寓的墙壁；而服饰方面，丑陋不堪的格子又大行其道，也要归因于大众品位——这一代人浸润在这些糟糕的形式中，审美品位都被渐渐拉低了。如果孩子在跑调的手摇风琴刺耳的音乐声中长大，那么他们的听觉器官就会退化，丧失辨认和谐之音的敏感性。形式之美也是一样，如若要为下一代创造更好的视觉环境，防止审美能力的退化，就需要我们做出艰辛的努力。

[5] 所有单纯的正方形组合或圆形组合都颇为单调，有一定装饰效果但是非常有限，因为制造手段太过直白和明显。所以我们认为更为复杂的造型比起由等分线条或区块组成的纹样要更美观，也需要更高的心力来欣赏。

第十一章 波斯伊斯兰装饰



插图页四十四



01



02



03



04



05



06



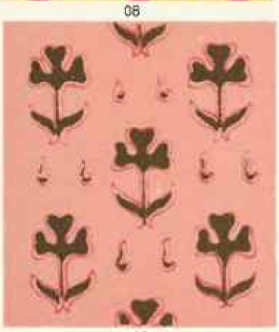
07



08



09



10



11



12



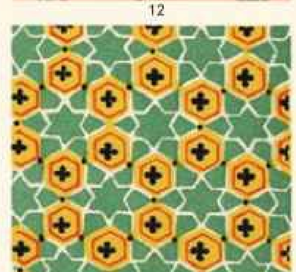
13



14



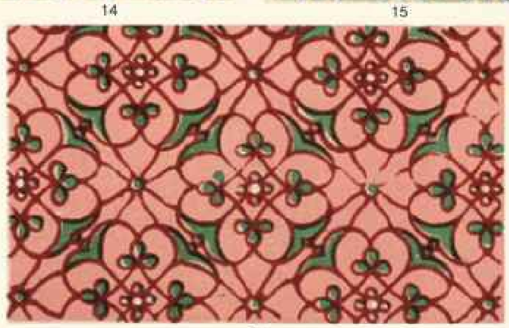
15



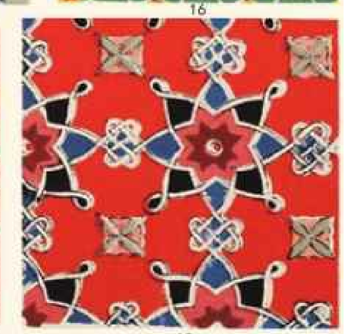
16



17



18



19

插图页四十五


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

插图页四十六


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25

插图页四十四、四十五、四十六

取自波斯手抄本装饰纹样，大英博物馆。

插图页四十七



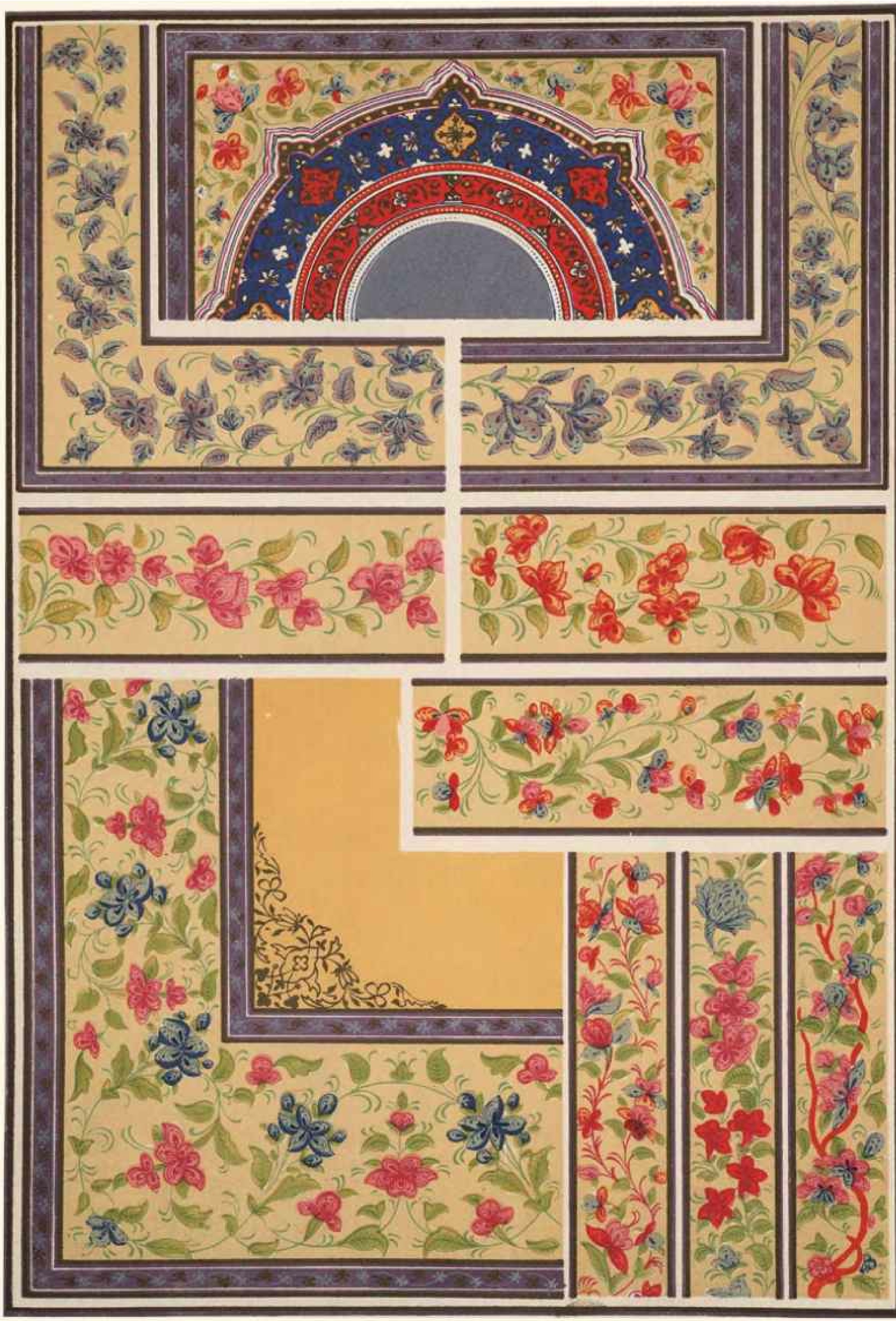
插图页四十七*



插图页四十七、四十七*

取自波斯匠人的纹样手册，南肯辛顿博物馆。

插图页四十八



取自波斯手抄本，南肯辛顿博物馆。

从弗兰丁和考斯特的《波斯之旅》展示的图片中可以看出，波斯的伊斯兰建筑并不及开罗的阿拉伯建筑那么出类拔萃。尽管它们造型宏伟，但轮廓构图并没有像开罗建筑那样干净利索，也少了开罗建筑那种精致优雅的风韵。而论其装饰艺术，亦不如阿拉伯和摩尔建筑那么简单纯粹。波斯人不同于阿拉伯人和摩尔人，他们可以在装饰中自由使用动物形象，而且把现实生活中的物体也刻画成装饰的一部分，使得装饰风格少了很多纯粹感。阿拉伯和摩尔的铭文装饰是为了满足某种宗教需求，所以它们的结构设计尤为重要，而且也更加精雕细琢。波斯装饰是一种混搭风格：它既有些传统元素，与阿拉伯人风格类似，可能同宗同源；又有些自然元素，它同时影响了阿拉伯和土耳其风格，甚至还波及亚罕布拉宫。波斯插图手抄本曾在穆斯林国家大为流行，使得混搭风格的波斯艺术广为传播。开罗和大马士革的屋宇装饰，尤其是君士坦丁堡的清真寺与喷泉装饰，都映现了这种混搭风。我们常常能发现在阿拉伯传统程式化风格的嵌板上，天然写实的花簇在瓶里绽放。波斯风格的这种特质还在印度装饰风格中留下了印记。《印度之屋》一书的封面(见插图页五十三、五十四)就是一个明证，封皮上是纯粹的阿拉伯风格，而封面内页洋溢的却是波斯风貌。

插图页四十四的装饰取自一本波斯插图手抄本，现存于大英博物馆，也展示了上文提到的混搭风格。它用到的几何图案是纯粹的传统装饰纹样，与阿拉伯艺术关系密切，但在构图上不够完满。图1至10是一些壁毯的背景图案，它们气韵雅致，色块与背景相得益彰。

插图页四十五的图案主要取自路面和墙裙，它们可能是波斯人大量使用的釉面瓷砖上的图案。和阿拉伯以及摩尔式马赛克作品相比，它们在形式布局与色彩设计上的缺点是显而易见的。我们发现，波斯人要比

阿拉伯人和摩尔人更喜欢使用间色和复色(见插图页三十四)。阿拉伯人和摩尔人则更多将红、蓝和金进行恰到好处的搭配，仅仅一瞥便能发现它们更为出彩。

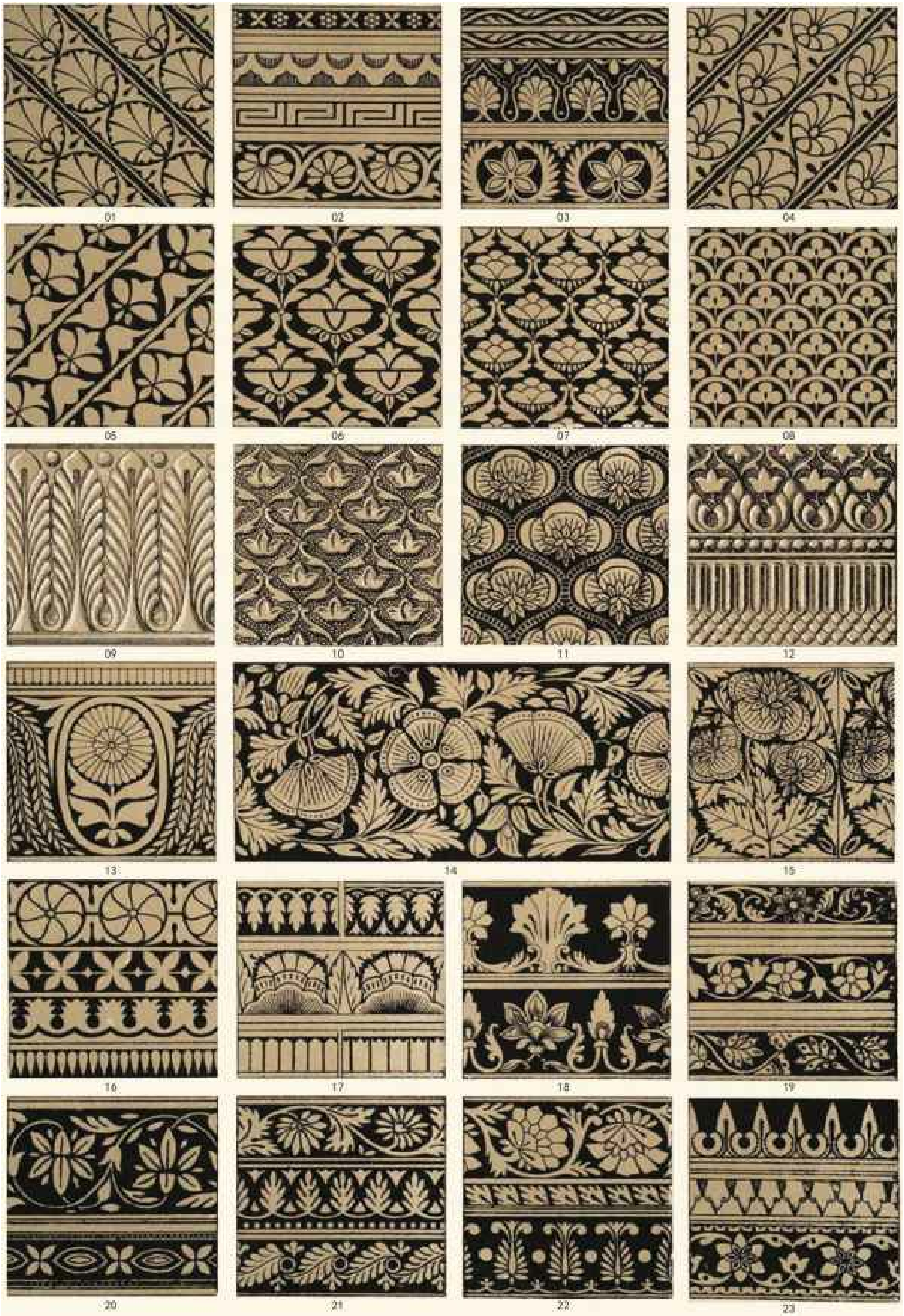
插图页四十四的装饰和阿拉伯装饰有很高的相似度；图7、16、17、21、23至25是波斯手抄本每章的页首常见的纹样，它们数量繁多，变化却有限。与阿拉伯手抄本(见插图页二十四)相比较，它们有着极为相似的装饰主线和表层装饰方法，但就空间分布而言，却没有那么均衡。不过尽管如此，它们的装饰原则是一致的。

插图页四十七和四十七*的素材取自南肯辛顿博物馆中一本非常奇特的波斯书籍，它恰好是一本工艺师的纹样手册。这些纹样高雅动人，对天然花卉的程式化设计精简巧妙。它们和插图页四十八中的素材都十分珍贵，显示了恰如其分的程式化设计尺度，充分而不过分。当天然花卉被用来当作装饰元素，屈从于几何化的排布，那么明暗光影都不再保留，在这一点上，中世纪手抄本(见插图页七十三)也是如此，未尝落入现代花卉墙纸与地毯那样因为过于写实而备受指责的境地。插图页四十八上方的装饰图案是书籍标题页和边框的纹样，它们既有纯装饰的元素，又将自然形态用装饰语言表达出来，我们认为这是波斯风格的特征，但跟阿拉伯和摩尔艺术相比要逊色许多。

第十二章 印度装饰(以1851年和1855年的万国工业博览会为例)

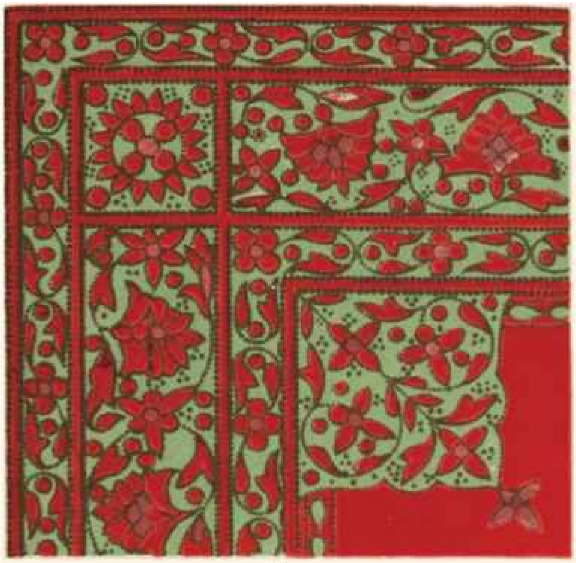


插图页四十九

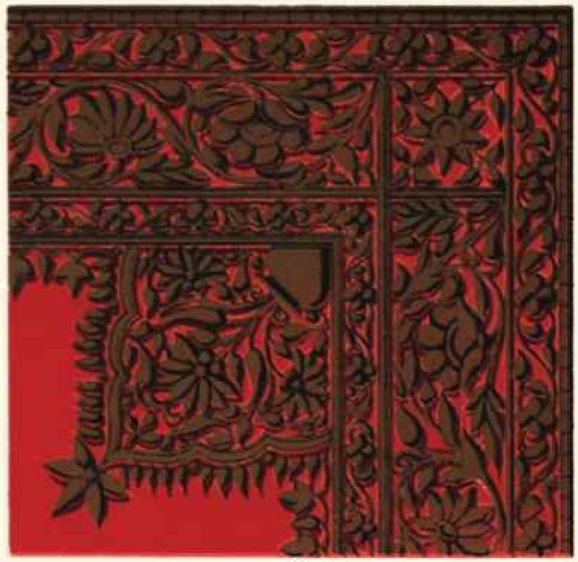

01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

金属装饰品，1851年印度参展作品

插图页五十



01



02



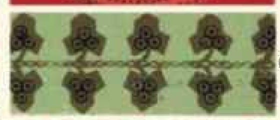
03



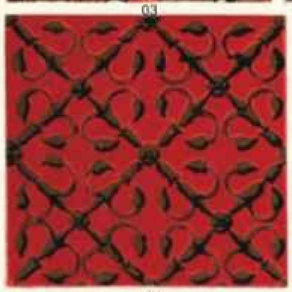
04



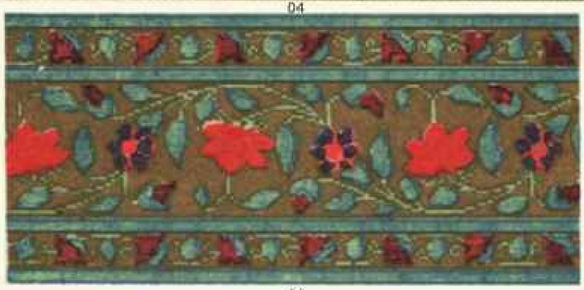
05



06



07



08



09



10



11

插图页五十一


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

插图页五十二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

插图页五十、五十一、五十二

刺绣、织物与花瓶彩绘装饰，1851年印度参展作品，现藏于南肯辛顿博物馆。

插图页五十三



插图页五十三*



03



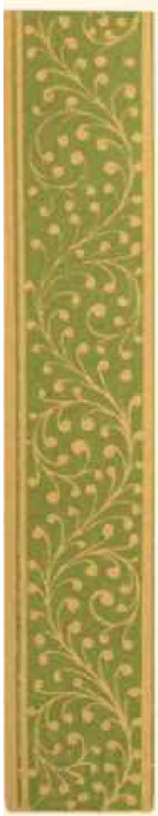
01



08



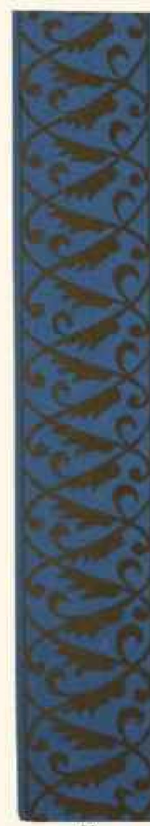
05



04

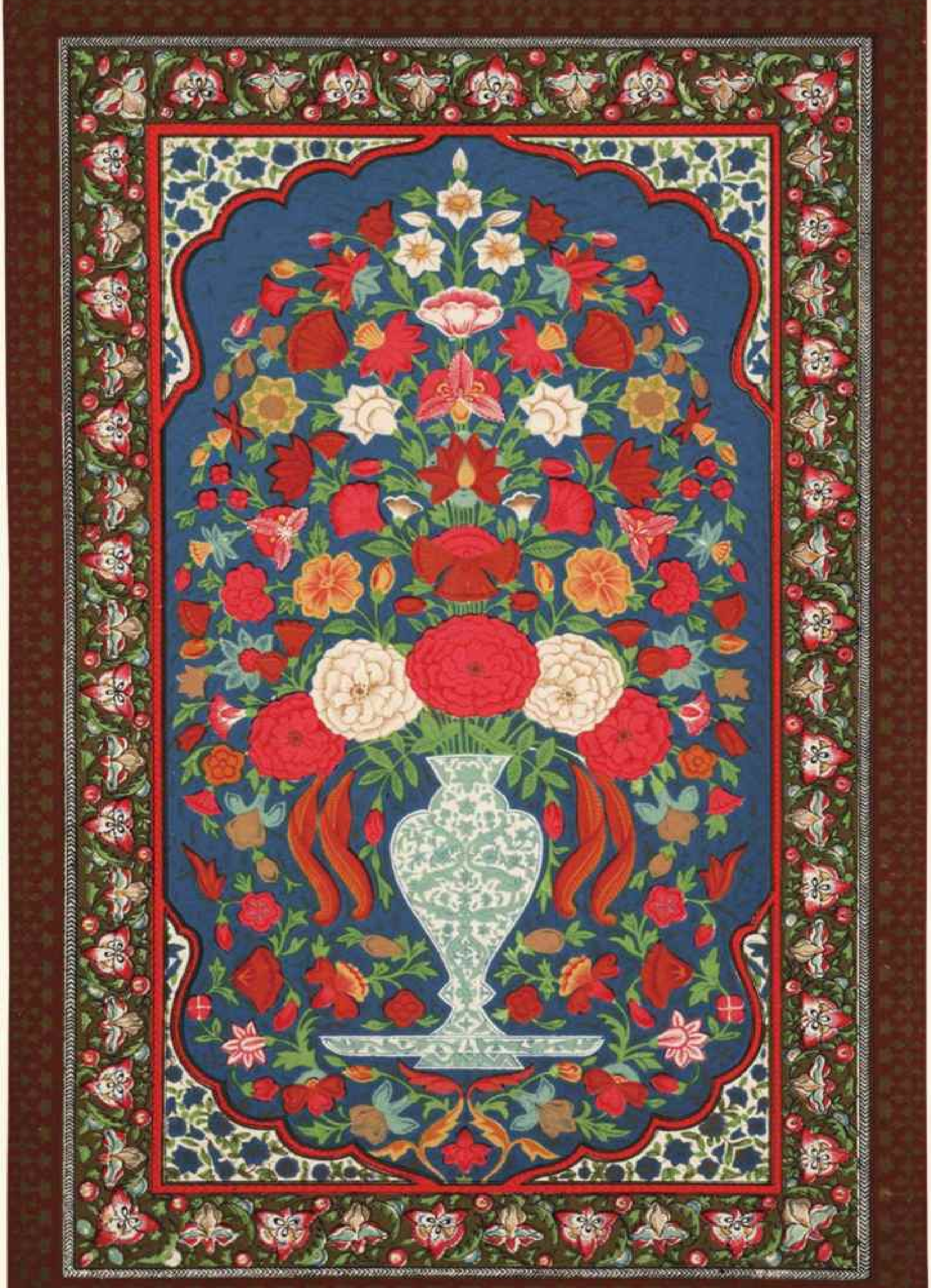


02



06

插图页五十四



插图页五十四*



插图页五十三、五十三* 、五十四、五十四*

彩绘漆器，印度之屋藏品。

插图页五十五


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26

织物、刺绣和漆盒，1855年印度参展作品。

1851年举办的万国工业博览会使印度装饰作品的绚烂富丽为世人所知。

在当时良莠不齐的参展作品中间，有一批作品引人注目，其设计之协调统一，技巧之精湛纯熟，制作之典雅精细，引起了来自艺术家、工匠和大众的广泛关注，燃起了他们的热情。这批作品不仅仅来自印度，还包括其他伊斯兰国家，如突尼斯、埃及和土耳其。

欧洲诸国的作品看似琳琅满目，但在艺术品制作过程中却缺乏一般原则，它们结构庞大，标新立异的背后空洞无物，所有的设计都是对以往艺术风格的抄袭与误用，从未致力于制作与我们目前所需和生产方式相匹配的艺术——石匠、金匠、编织手艺人和画家都相互抄袭，或者滥用其他艺术的独特风格——只有在教堂袖廊的四角我们才能看到那些遍寻不得的遗珠之作，它们合乎法度，和谐统一，充满真意。伊斯兰艺术也是如此，因为这个民族的艺术自他们文明伊始便已形成，并随着文明发展不断增进。因为有着共同的信仰，他们的艺术便有着共同的表现方式，而各民族因历史原因其艺术表达也会有所差异。突尼斯人从亚罕布拉宫的创建者那里继承了摩尔人的艺术风格；土耳其人的艺术风格也是摩尔式的，只不过混杂了属地里其他民族的风格；而印度人则将阿拉伯艺术的严谨与波斯风格的优雅完美地结合在一起。

印度装饰中的布局法则与阿拉伯与摩尔式装饰如出一辙。上至最精美考究的刺绣与织物，下至小儿玩具和陶土瓦罐，我们都能发现同样的装饰法则——注重整体布局，摈弃冗余繁复的无用装饰。我们从不会在印度作品中看到无目的的装饰，每一分修饰都有它的价值。将整体布局进行分割与再分割，是摩尔装饰中魅力无穷的部分，在印度装饰中也屡见不鲜；而造成它们风格差异的并不是主导原则的不同，而是表现方式

的差异。印度装饰风格更为流畅，程式化要少一些，无疑是受到波斯风格的直接影响。

插图页四十九的装饰主要来自印度水烟。大量的水烟展品在1851年的博览会上展出，这些展品有着优雅的轮廓线，以及让外形锦上添花的精准装饰。

这里我们大致可以看到有两类不同的装饰，一类是严格建筑化与传统化的，例如图1、4、5、6和8，更多以抽象形式呈现；另一类则更为写实，如图13、14和15；我们从后者学到的有价值的经验是，对自然之物的描绘应点到即止。图15刻画了绽放的花朵，精美绝伦；图14和15分别展示了花朵的三种姿态；而图20则描绘了卷折的叶瓣，充满含蓄之美。优雅简约的表达之下，艺术家的心思一览无余。装饰与被装饰物融为一体，外加的装饰并不破坏和谐，而欧洲人则喜欢把花卉描绘得尽可能逼真，赋予它们明暗光影，吸引你去采摘。比较插图页四十七中的波斯装饰风格，我们可以发现印度花卉纹样受波斯装饰的影响很深。

印度人对在物体的哪一部位应用何种装饰图案，有着精准的鉴赏力。装饰图案和装饰位置一定比例合度；细长的水烟袋茎部搭配上小小的垂挂花饰，隆起的水烟袋腹部则选择较大的图案，底边的装饰图案不仅描绘出向上的趋势，还形成连续的线条以免观赏者视线的跳脱。无论哪里出现狭长的边饰图案，都会有反向的线条与之呼应，如图24所见。于是，任何时刻，装饰的宁静感不减分毫。

对于将装饰图案在背景上进行合理布局方面，印度人展现了高超的美术技巧和天赋。插图页五十图1的刺绣马鞍在1851年展会上引起了轰动。金色刺绣搭配红、绿底色均衡圆满，任由欧洲人如何模仿也无法再现其形与色之匀称和谐。色彩渗入背景织物之中，使得原本缤纷的物件从远处看时呈现出一种曼妙的中性观感，令人叹为观止。出于经济方面的考虑，我们在插图页中展示的印刷彩图数量有限，而且色彩也未必能

取得最佳效果。任何对织物感兴趣的人都应该亲临南肯辛顿博物馆，对它丰富的印度织物收藏进行参观和研究。那里的展品色彩绚烂、搭配协调，几乎找不到任何不和之处；装饰图案和背景配色相得益彰，无论是最浅最轻柔的色调，还是最深最浓的色彩，都有合适的装饰体量与之相配。

下面是一些在所有织物上都适用的基本法则：

1. 当在彩色背景上使用金色装饰物时，倘若金色区域较大，则底色用最深的颜色；倘若金色区域较小，则底色可以较浅而细腻；

2. 当彩色背景上仅有金色装饰图案时，金色图案或其阴影线要融入背景之中，与背景协调一致；

3. 当装饰的颜色与背景的颜色互为对比色，那么要用较浅的颜色对装饰图案进行勾边，以避免对比过于强烈；

4. 相反，当装饰图案出现在金色背景上，要用较深的颜色对装饰图案进行勾边，以避免金色过于强烈，影响了图案的呈现，参见插图页五十的图10；

5. 另外，当彩色背景上用了多种颜色时，那么可用金、银、白、黄诸色进行勾边，将装饰图案凸显出来，并给整个图案定下基本色调。

在地毯或色调灰暗的作品中，常常用黑线勾边来达到同样目的。

物体上的每一件装饰都是柔和而非突兀地呈现的，尤其体现在织物上。那些缤纷的物件，远远看去中正和谐，走近看清新优美，细细观赏时则明白这样的效果是如何达成的。

印度人的确在建筑表层装饰方面采用了与阿拉伯人和摩尔人相同的

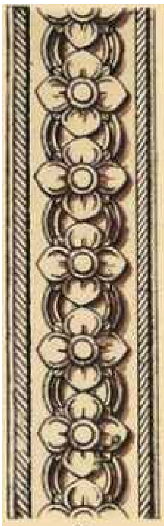
装饰原则。而摩尔人拱门的拱肩和印度人的长披肩也用到了相同的原理。

插图页五十三的装饰是彩绘插图的典范之作，取自印度之屋的一本书籍的封面。它整体比例的协调，花卉图案的精巧排布(尽管有点错综复杂)，以及花茎线条的绵延流畅，远超欧洲同类艺术作品。插图页五十四是该封面的内页，装饰程式化的成分要少一些，但是它的魅力跃然纸外，展现了平面花卉装饰的最高技艺!该书封包含着两种显著的风格，封皮是阿拉伯式，而内页追随的则是波斯风格。

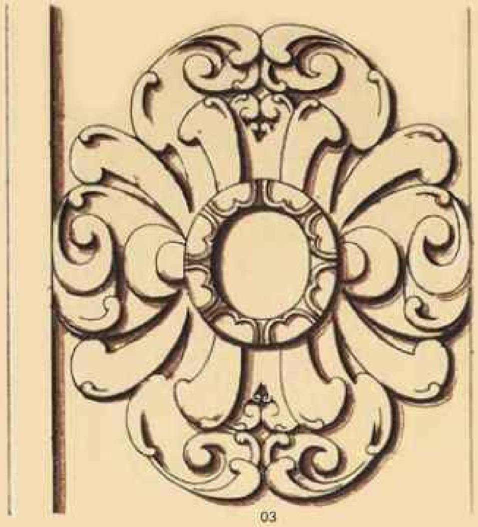
第十三章 印度教装饰

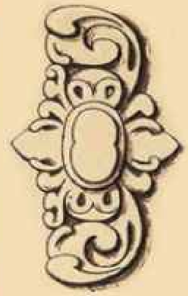


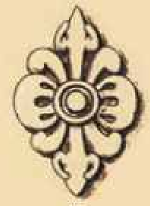
插图页五十六

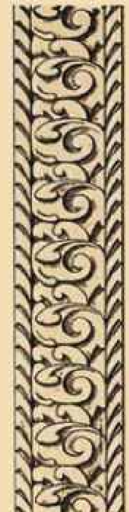

01

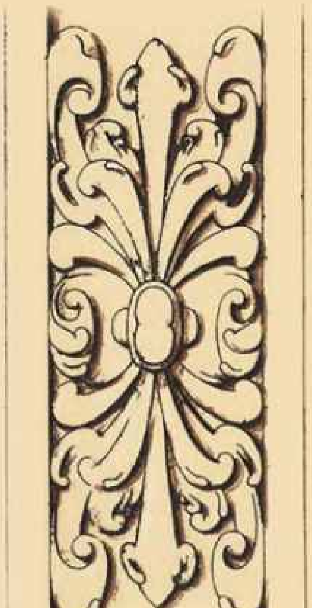

02

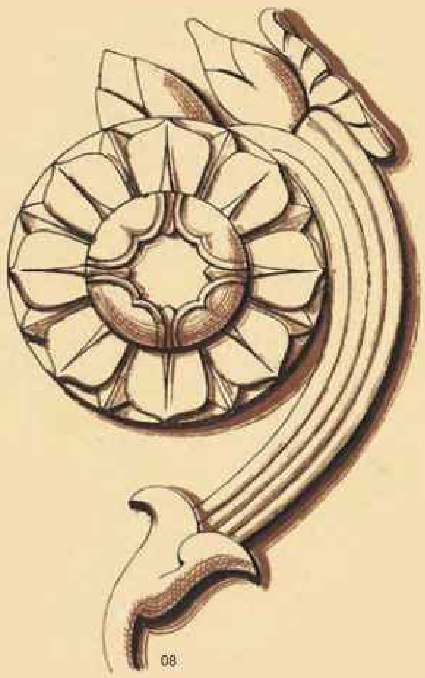

03


04

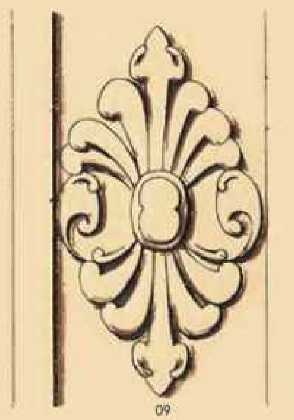

05

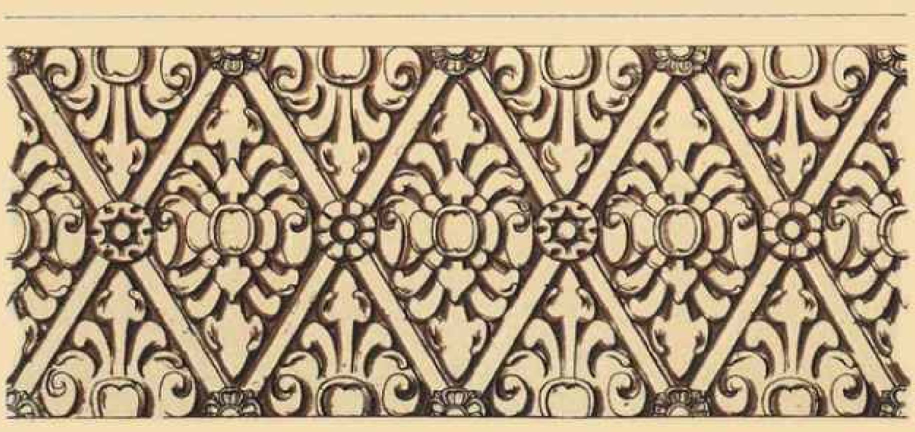

06


07


08




09


10

取自皇家亚洲学会所藏黑陶雕像。

插图页五十七


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17

01　——缅甸玻璃制品，水晶宫藏品。

02　——缅甸神龛，水晶宫藏品。

03　——缅甸度量衡工具，水晶宫藏品。

04—06　——缅甸神龛，水晶宫藏品。

07—10、12—17　——阿旃陀石窟壁画复制品，水晶宫藏品。

11　——缅甸工艺品，来自卑廖(Prome)附近佛寺，水晶宫藏品

插图页五十八


04
02
03
01
10
05
11
16
06
12
07
13
08
14
15
09
22 & 23
17
24
18
19
25
26
21
20

01　——缅甸工艺品，东印度大厦藏品。

02、03　——缅甸神龛，水晶宫藏品。

04　——缅甸镀金匣子，水晶宫藏品。

05　——印度工艺品，联合服役博物馆。

06—09　——印度装饰，东印度大厦藏品。

10　——缅甸工艺品，东印度大厦藏品。

11　——印度工艺品，联合服役博物馆。

12　——缅甸工艺品，大英博物馆。

13　——印度工艺品，东印度大厦藏品。

14　——印度工艺品，联合服役博物馆。

15　——印度工艺品，东印度大厦藏品。

16—19、21　——缅甸工艺品，水晶宫藏品。

20、22—25　——缅甸工艺品，联合服役博物馆。

26　——缅甸工艺品，水晶宫藏品。

很遗憾我们在英国无法找到足够的素材，来欣赏印度次大陆装饰艺术的全貌。

迄今为止出版的印度古建筑作品并没有给予建筑装饰以充分的关注，以至于我们也无法感受到印度教装饰的真正特征与魅力。

在关于埃及艺术的早期出版物中，所有雕刻和装饰作品的呈现存在误区，欧洲人着实花费了很长一段时间，才得以欣赏埃及作品的优雅与

精致。

然而，运至欧洲的埃及文物遗存，留在埃及的其他文物模型，以及后来更令人信服的代表作的出版，改变了大众的看法，埃及艺术名正言顺地登上了大雅之堂。

所以当我们面对印度古建筑时，应当比现在更清醒地意识到，它们究竟在何种程度上可以被认为是真正的艺术，或者只是将石块层层堆砌，再用风格怪异抑或粗野原始的雕刻加以装饰。

如果我们只是拥有几幅帕特农神庙以及巴勒贝克(Balbeck)和帕尔米拉(Palmyra)神庙的远景图，我们大概可以毫不犹豫地认为和希腊人相比，罗马人是更伟大的建筑师。但当我们细细品味帕特农神庙，仅仅用一根装饰角线的轮廓就能推翻先前的结论，大声宣告这是站在文明最高峰的民族创造出来的最为精美绝伦的作品。

尽管装饰只是建筑的附属，绝不允许取代构筑特征的地位，也不可过分雕饰而掩藏了它的构筑特征，但是它无论如何是建筑艺术的精华所在；只需要通过装饰，我们就可以看出建筑师在他的作品上倾入多少心力。建筑中其他的部分可能只需要中规中矩地完成，而建筑装饰则展现出建筑师在何种程度上具备一名艺术家的特质。

但凡认真研读过拉姆拉兹(Ram Raz)关于印度教建筑随笔[1]的人大都会感受到，这些建筑的艺术水平，比迄今为止相关出版物描述的要高超很多。在这些建筑中，不仅在筑造工艺上有明确的规则，装饰的布局细节也都有着精细的指导原则。

这里有必要援引拉姆拉兹提到的一条原则，它体现了对建筑整体完美布局的重视：“替那些生活在比例不对称房屋里的人们感到悲哀吧！在建造屋宇时，从地窖到屋顶所有部分，都要充分考虑这条原则。”

在柱身、柱基、柱头比例的各类指导原则中，有一条是关于柱身直径随着高度上升要相应减小的原则。

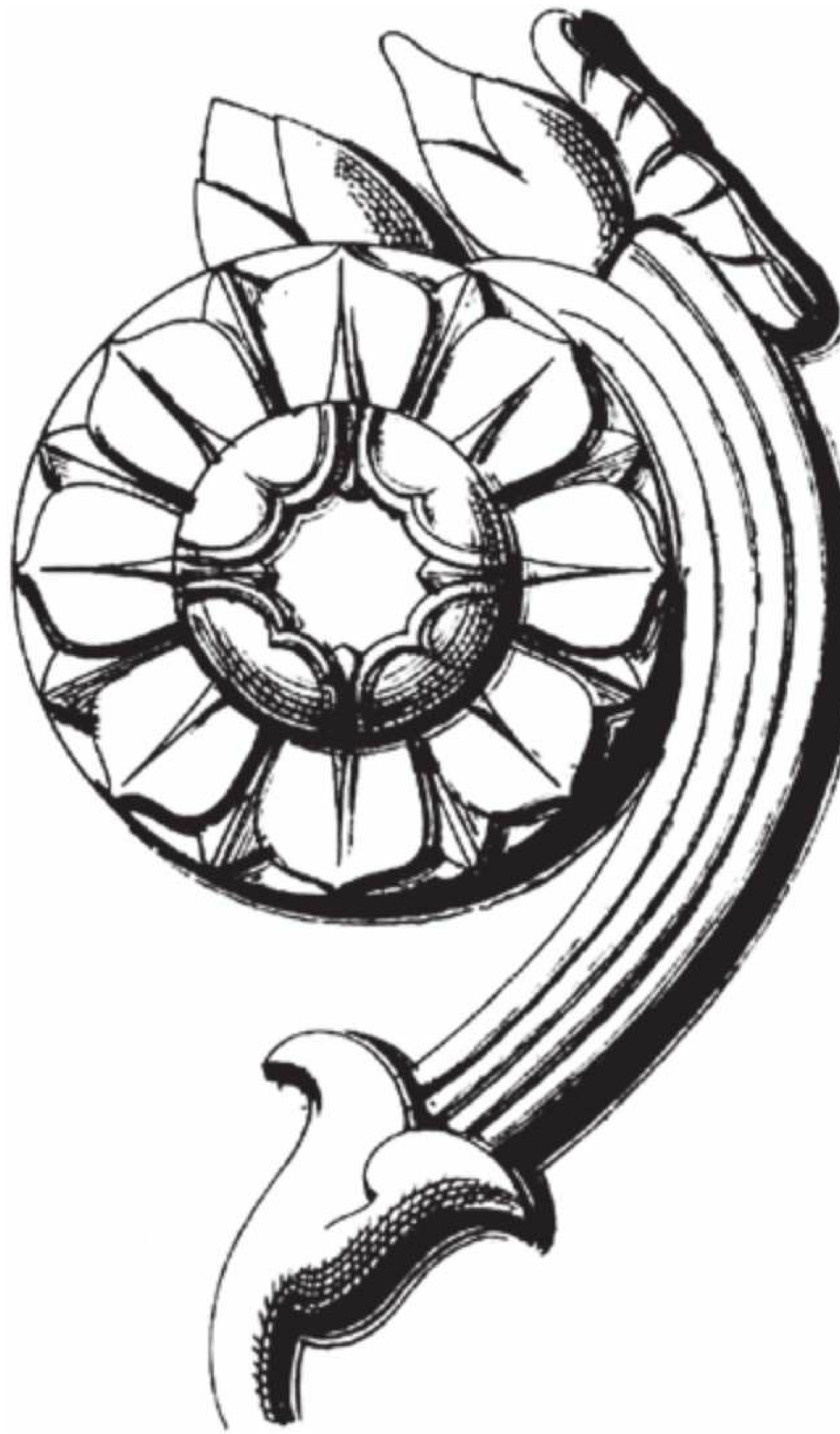
拉姆拉兹认为，根据印度教建筑的这条总原则，将廊柱直径在底部分成若干部分，而后取其中的一段形成它上段廊柱的直径；很明显，直径随着柱身上升而减小，而且越往上直径按照柱身的高度同比例减小得越厉害。

插图页五十六展示了我们能够获得的印度教装饰最佳范本，它取自太阳神苏利亚(Surya)黑陶雕像，由皇家亚洲学会所藏，应该是属于5世纪到9世纪之间的作品。该装饰制作非常精美，而且很明显与希腊风格背道而驰。图8是莲花图案，花朵为顶视图，而一旁的花蕾则是侧视图：它们应该是执于神祇之手吧。

在拉姆拉兹所引圣书中，有一些指导原则是关于用莲花与宝石装饰各个建筑部件的，这两样似乎是装饰线条最主要的图案类型。

印度教建筑的构筑特征主要包括装饰线条的层层堆叠。拉姆拉兹在书中非常明确地介绍了这些不同装饰线条的比例构成原则，而且很明显，建筑的整体价值体现在这些线条起承转合的效果之优劣。但诚如之前所言，我们并没有办法判断这条原则在多大的程度上适用。

在插图页五十七中，我们收集了所有阿旃陀(Ajunta)石窟壁画复制品中的装饰图案，它们由东印度公司在水晶宫展出。这些复制品尽管据说是忠实还原了壁画原貌，但它们毕竟是借由欧洲人之手绘制，不敢说可信度有多高。在一些次要部分，比如说装饰部分，并没有什么显著的特征，说它们属于任何风格都不为过。这一点的确很特别，在这些壁画中装饰物是如此之少，在皇家亚洲学会藏品中有一些古代绘画作品也是如此，甚至在人物服饰方面，装饰的缺失也显而易见。



[1] 《印度教建筑史》(History of the Architecture of the Hindoos)，拉姆拉兹(Ram Raz)著，伦敦，1834。

第十四章 中国装饰



插图页五十九


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42

01、08—17、24—28、33—35、40、42　——取自瓷器图案。

02—07、18—23、29—32、36、39、41　——取自绘画。

插图页六十


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

01—12、16、19、24　——取自瓷器图案。

17、18　——取自绘画。

13、22、23　——取自织物。

14、15　——取自木盒装饰。

插图页六十一


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18

01—03　——取自木器绘画。

04—06、09、10、12—15、17、18　——取自瓷器。

07、08、11　——取自织物。

16　——取自绘画。

插图页六十二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

花果传统纹样，取自瓷器。

尽管中华文明源远流长，在每一项工艺上都先于我们形成了成熟的工艺水平，但中国人在美术方面确实未见有何先进之处。弗格森(Fergusson)先生在他的著作《建筑手册》一书中曾指出，“中国几乎没有什么建筑可以名垂青史”，他们在广袤大地上建造的伟大工程，“全无设计感和装饰美感”。

世界通过源源不断进口的工艺品认识了中国装饰，但它们似乎没有超越文明早期就已经普遍达到的工艺水平。中国人的艺术墨守成规，既不进步，也不退步。论及纯粹的形的构建，他们甚至不及新西兰人，但他们拥有色彩搭配的天分，这是在东方民族中普遍存在的。驾驭色彩更像是一种与生俱来的而非后天习得的能力，仅此而已；而要驾驭形状则是更为微妙的过程，要么需要更高的天赋，要么需要一代代艺术家日积月累的努力，将原始意象转化为经典图案。

中国瓷瓶有着令人惊叹的轮廓线，但也只不过和尼罗河畔的业余匠人用多孔黏土制作的粗陋水瓶不相上下，仅仅凭着流淌在民族血脉里的直觉，阿拉伯匠人就能轻松完成这些作品。中国花瓶的形制之美通常被绘制其上的或怪诞或呆板的图案所破坏了，这些图案被硬生生地画在瓶身，而没有与花瓶融为一体。因而我们认为，中国人虽略懂形制之美，但所知寥寥。

在装饰方面，无论是绘画还是织物，中国人的艺术水准未曾超越原始民族。他们用几何图形打底的作品看上去还颇有章法，但若离了这些等线交织的固定样式，他们的空间布局便不那么完美了。他们的色彩天赋在某种程度上弥补图形处理能力的不足，但若无色彩的辅助，作品就会逊色很多。插图页五十九的纹样充分说明了这一点。图1、8、13、18和19中的纹样是均衡分布的，而图2、4—7和41的布局就有点随机与混

乱。另一方面，图28、33、35、49和其他例子则展示了色彩的平衡是如何决定空间布局的。中国人和印度人在织物设计上都有与生俱来的天赋，织物的装饰体量往往能与其背景色调保持和谐一致。中国人都是色彩大师，既能驾驭明艳的色调，又能处理微妙的暗影。

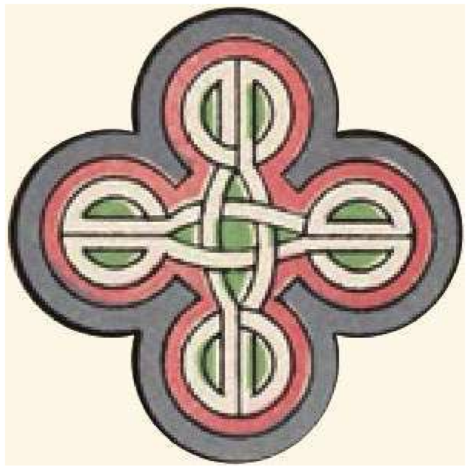
他们的色彩能力不仅体现在原色的处理上，对间色与复色的处理同样得心应手。而最成功的，莫过于对淡色调的处理，出现最多的如湘妃色、水绿色与浅黛色。

除几何图样之外，中国的纯装饰传统纹样少之又少，插图页六十的图1—3、5、7和8展示了其中一些纹样。他们不像别的民族有着丰富流畅的传统纹样，取而代之的是天然花卉与线条交织的图案，如插图页六十一中的图17和18，以及插图页六十二中的果实图案。无论如何，中国人的天赋反而束缚了他们的手脚。不过，尽管中国装饰艺术的整体布局不够自然，也缺乏艺术感，但他们处理明暗光影总是协调一致，这一点正是我们所缺乏的。他们的挂轴，无论是人物画、风景画还是装饰画，都是传统风格的，尽管我们认为可能缺乏美感，但也并不会因为它们超越了装饰的界限而感到惊讶不已。至于花卉纹样，中国人对母茎放射和切线联结的自然法则了如指掌，一心追求对自然逼真的摹写，所以我们认为他们确实是大自然细致的观察者，只不过因为审美情趣相异而未将这些花卉做抽象处理。

我们已经在希腊那一章谈及了中国回纹的特别之处。插图页六十一的图1是一个类似希腊回纹的传统回纹；而图2—9以及图18展示的是一些不规则的回纹；插图页六十的图4则是一个以曲线收梢的特别回纹。

整体来说，中国装饰忠实描摹了这个民族的特性。它古怪、奇异，我们不能称之为“善变”，因为“善变”需要想象力的纵横驰骋，而中国人完全缺乏想象力，因此他们所有的作品都缺乏理想主义，而那正是艺术最高的境界。

第十五章 凯尔特装饰



插图页六十三



02



03



04



01



05

石刻装饰

01 ——阿伯莱姆诺(Aberlemno)十字碑，由单块石板制成，7英尺高——查莫斯(Chalmers)《安格斯的石碑》(Stone Monuments of Angus)。

02 ——圣维吉恩(St. Vigean)教堂墓地十字碑基座上的环形装饰，安格斯郡——查莫斯。

03 ——inchbrayoe岛公墓十字碑中央部分，苏格兰。

04 ——梅格尔(Meigle)教堂墓地十字碑装饰，安格斯郡——查莫斯。

05 ——伊西(Eassie)老教堂附近十字碑基座装饰，安格斯郡——查莫斯。

注：除了这里呈现的各类石碑纹饰，苏格兰十字碑中还有一类特别的纹样，由曲线联结而成的双圈构成，并且联结的曲线被装饰字母Z斜向穿越。它的来源与含义长期困扰着考古学家；只有在沃尔什(Walsh)的《基督教硬币》中一枚诺斯替教派的宝石上，我们才再一次看到这种纹样。

在曼恩岛(Manx)和坎伯兰(Cumberland)的十字碑上，还有安格尔西潘门(Penmon， Anglesea)的十字碑上，出现了与插图页八图22和27极其类似的经典希腊纹样，这可能是从罗马马赛克镶嵌地面中借鉴而来。这种纹样时有出现，但是在手抄本和金属作品中未有发现。

插图页六十四


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45

交织纹样

01—05、10—22、26、42—44　——是盎格鲁-撒克逊和爱尔兰手抄本中的交错织带边框纹样，来自大英博物馆、牛津大学博德利图书馆、圣高尔图书馆以及都柏林三一学院。

06、07　——交错织带纹样，取自大英博物馆哈利图书馆所藏《金色福音书》——汉弗莱斯。

08　——由交织与螺旋线构成的首字母端头装饰，取自巴黎图书馆所藏福音书摹本第693号——西尔维斯特。

09　——交织装饰，取自《圣高尔爱尔兰手抄本》——凯勒尔。

23　——首字母端头装饰，取自《盎格鲁-撒克逊国王加冕福音书》，法兰克-撒克逊艺术家作品——汉弗莱斯。

24　——端头交织装饰，取自巴黎图书馆所藏《蒂罗尼安诗篇》——西尔维斯特。

25　——带有叶饰与动物形的端头装饰，取自《金色福音书》——汉弗莱斯。

27　——交错纹折线装饰，取自《圣丹尼斯圣经》，9世纪作品。

28　——折线纹，取自《林迪斯法恩福音书》，7世纪末作品。

29　——交错纹嵌板，取自收藏于大英博物馆的《圣奥古斯丁诗篇》，6或7世纪作品。

30　——4个相连的三角结构成的装饰图案，取自法兰克-撒克逊风格的《圣格里高利礼书》，9或10世纪作品——西尔维斯特。

31　——巨型首字母细部，取自法兰克-撒克逊风格的《圣丹尼斯圣经》，9世纪作品——西尔维斯特。

32　——四叶草交织装饰，取自《兰斯礼书》——西尔维斯特。

33　——交织折线装饰，取自《金色福音书》(放大)。

34、37　——红点交织装饰，取自《林迪斯法恩福音书》。

35　——交织三角结图案，取自《盎格鲁-撒克逊国王加冕福音书》。

36　——4个三角结构成的弧形装饰，取自《兰斯礼书》(放大)。

38、40　——带有交织纹样、动物与折线的首字母装饰，取自《林迪斯法恩福音书》(放大)。

39　——带有狗头的端头装饰，取自法兰克-撒克逊风格的《兰斯礼书》——西尔维斯特。

41、45　——四角交织装饰，取自博德利图书馆所藏《里奥弗里克弥撒书》。

插图页六十五


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

螺旋纹、斜纹、兽形纹以及晚期盎格鲁-撒克逊装饰

01　——首字母装饰，取自大英博物馆所藏《林迪斯法恩福音书》，7世纪末作品(放大)。

02　——折线装饰，取自大英博物馆所藏《格里高利福音书》(放大)。

03　——交织动物纹，取自都柏林三一学院图书馆所藏《凯尔经》(放大)。

04　——斜纹饰，取自兰贝斯宫图书馆所藏《马克德南福音书》，9世纪作品(放大)。

05、12　——螺旋纹，取自《林迪斯法恩福音书》(放大)。

06　——斜纹饰，取自《圣高尔爱尔兰手抄本》，9世纪作品(放大)。

07　——交织纹样，来源同上(放大)。

08　——交织动物纹，　取自《马克德南福音书》(放大)。

09、10、13　——斜纹饰，取自《马克德南福音书》(放大)。

11　——斜纹饰，取自《林迪斯法恩福音书》(放大)。

14　——交织动物纹端头饰，取自《林迪斯法恩福音书》(放大)。

15、17　——交织鸟兽纹嵌板，取自《圣高尔爱尔兰手抄本》，8或9世纪作品。

16　——首字母Q，带有长且弯折的兽形装饰，取自都柏林三一学院所藏《里马克诗篇》，11世纪末作品。

18　——边框一角，取自鲁昂的《艾塞尔加祝福集》，10世纪作品——西尔维斯特。

19　——边框一角，取自大英博物馆所藏《阿伦德尔诗篇》第155号

——汉弗莱斯。

20　——边框一角，取自大英博物馆所藏《克努特福音书》，十世纪末作品。

21　——边框一角，取自鲁昂的《艾塞尔加祝福集》。

22　——螺旋端头鸟纹饰，《林迪斯法恩福音书》大型首字母纹饰细部(实际尺寸)——汉弗莱斯。

无论在哪朝哪代，英伦诸岛居住者的艺术作品都自成一派，尽显风流。不仅当代英国艺术独树一帜，我们遥远的祖先也留下了优秀的作品。建筑艺术方面，巨大的德鲁伊教神庙仍旧让人叹为观止，稍后的年代里屹立起的巨型十字碑，时有30英尺高，雕工精细，装饰独特，古老石刻精妙的工艺与新宗教思潮的渗透浑然一体。

我们拥有的最早建筑与装饰遗存(数量远超我们想象)[1]与早期基督教的到来关系密切，我们在致力于探寻凯尔特艺术的历史与独特气质时，宗教是不能回避的问题。尽管它具备了浓郁的民族特色，在装饰艺术史中有着与其他民族一样的地位，但迄今为止尚未有人对凯尔特艺术做过系统的介绍。

1.　历史证据。对于基督教传到大不列颠的精确路径，历史学家众说纷纭，我们并不试图去理清其中脉络，但我们有充足的证据证明，早在圣奥古斯丁(St. Augustine)于596年抵达之前基督教早已存在，并且在某些重要教义上，古老的不列颠宗教人士与教皇格里高利一世(St. Gregory the Great)派遣的传教士有很大分歧。这个结论完全是根据存世的艺术文献得出的。教皇曾将不同的圣经版本传入英国，其中有两份被保留下来：一份收于牛津大学博德利图书馆，另一份藏在剑桥大学基督圣体学院图书馆。它们是福音书的两个版本，用意大利语写就，用了当时意大利流行的安瑟尔圆体字，不加装饰。每篇福音的首字母与正文字体基本没有区别，头一两行会用红色墨水书写；每一部福音书前会有

传道者的肖像(只有路加的肖像留存下来)，肖像里的传道者在圆形拱门下正襟危坐，拱门由大理石柱撑起并带有经典的叶饰纹样。除此之外，所有古老的意大利手抄本都完全不带任何装饰。

英伦诸岛上的古代手抄本则全然不同。它们是支持凯尔特装饰艺术独立发源的证据所在，关于这些珍贵手稿的年代也备受质疑，所以我们有必要深入古文字学的细节去一探究竟，来证明它的古老与宝贵。诚然，这些手抄本未曾载有年代信息，但有抄写者在某些抄本上写下了自己的名字，正好帮助我们确认并锁定这些经卷的年代。通过这种方法，我们可以判断圣科伦巴(St. Columba)的手迹《圣科伦巴福音书》，Mac Nathi抄写的《迪马福音书》， Mac Regol抄写的《博德利福音书》，以及《阿马书卷》(the Book of Armagh)，都完成于9世纪或更早的时候。此外，我们还可以从大英博物馆和其他图书馆丰富的盎格鲁-撒克逊宪章收藏中，找到证据证明这些经卷誊写于7世纪下半叶到诺曼人征服英格兰时期。尽管如阿瑟尔(Astle)所描述，“比起同时代的其他作品，这些文本一般用更自由随意的文风写就，但它们和同时代书籍有着相似的特征，可以相互印证。”当我们将《科顿手稿韦斯帕西安卷》A1部分，即《圣奥古斯都的圣咏经》，与670年的《东撒克逊赛比国王宪章》，或679年肯特国王Lotharius在瑞卡弗写就的宪章，769年的《埃塞尔巴德宪章》《博德利福音书》或《圣查德福音书》相互比较，我们就会发现手抄本与宪章之间有着千丝万缕的联系。

证明凯尔特手抄本历史悠久的另一个证据，是它们确实被爱尔兰和盎格鲁-撒克逊传教士带到了世界各地，并在当地留存下来。历史上，英国人在欧洲各地建立了大量修道院。例如瑞士的圣高尔(St. Gall)修道院，就是以爱尔兰人圣高尔的名字命名，不仅如此，修道院所在的行政区也以他的名字命名。这座修道院所收藏的宗教典籍被转移至公共图书馆中，其中不乏一些欧洲最古老的手抄本，包括大量来自英国的精美卷宗的残片，它们被当作创建者的遗物顶礼膜拜。同样，《圣博尼费斯

福音书》(Gospels of St. Boniface)仍旧被当作宗教圣物珍藏在福尔达(Fulda)；还有从爱尔兰人圣基利安(St. Kilian)的墓中发现的《弗兰科尼亚使徒书》，上面血迹斑斑，依然存放在维尔茨堡(Wurtzburgh)，每年都会在他的殉道纪念日摆放于大教堂的祭坛之上。

所有这些在英伦诸岛上写就的手抄本，都被证明是9世纪之前的作品，它们展现了与其他民族截然不同的装饰特征，爱尔兰或盎格鲁-撒克逊的传教士把这些装饰风格带到了所经之处，有的融入了当地装饰艺术。尽管我们认为这些装饰风格主要来自早期的手抄本，但说其源于同时代金属艺术与石刻艺术也不为过；这些艺术在很多时候与手抄本极其相似，所以我们可以断言，不同品类的装饰设计可以出自同一位设计师之手。当我们在欣赏巨大的十字碑时，就好似在用放大镜欣赏一页手绘的卷宗。

2. 凯尔特装饰的独特性。凯尔特装饰艺术有如下主要特征：第一，它们完全没有叶饰和类叶饰，也就不存在经典的莨菪叶图案；第二，凯尔特装饰图案极其错综复杂，展现了超常的细致工巧，它们一般为几何图案，也包括交错绳结纹，对角线与螺旋线，以及奇珍异兽，这些鸟兽有着长长的冠毛、舌头和尾巴，交织缠绕无穷无尽。

凯尔特手稿极尽华美，比如《凯尔经》(Book of Kells)、《林迪斯法恩福音书》(Gospels of Lindisfarne)、《圣查德福音书》(Gospels of St. Chad)，以及《圣高尔手抄本》的一部分，其中最华美的那些书页分成几个布满精细图案的区块，这些区块构成优美的十字架，其中一端指向四福音书的开篇处。这些作品的完成需要大量的劳作和无尽的投入[2]，因为哪怕是用放大镜细细审察，字里行间找不出一丝漏洞，交织的图案中也找不出一点瑕疵；并且在所有细微之处里，配色也呈现出和谐圆满的效果。

以往的手抄本内页中，首字母与正文字体大小相等，但有着绝美图案开篇的凯尔特福音书，其内页也必是不凡的。首字母常常尺寸很大，在页面上占据了很大位置，剩余的位置留给其他字母，每个字母平均约一英寸高。这些首字母装饰的开篇页面与十字架装饰页面一样，运用了繁简不一、风格多变的装饰图案。

金匠、石匠和抄经人使用的最普遍、最变幻多姿的图案是织带绳结纹，它们或交织缠绕或打成结状，错综复杂，往往呈现对称或几何形状。插图页六十三和六十四展示了这种纹样的各种变化。若是在彩色或黑色背景下给这些织带上色，产生的效果极富魅力。有些图案如此错综复杂，比如插图页六十三的图5上半部分，如果我们沿着织带蜿蜒盘转的走向仔细观察，或许能够发现设计的奥秘。有时织带彼此平行，又相互交织，如插图页六十四的图12。这些样式里最简单的就是双椭圆纹，见插图页六十四图27的四角；在希腊和叙利亚手抄本，还有罗马马赛克镶嵌地面中出现过类似纹样，在英国早期手抄本中还是比较少见的。另外还有一种简单的图案叫三角结(Triquetra)，在手抄本和金属工艺中十分常见；比如插图页六十四的图36中就有4个三角结，而图30和35是这种图案的变体。

珍禽异兽纹是凯尔特早期作品中另一个显著的特点，它包括各种怪兽、禽鸟、蜥蜴、蛇类，造型长而夸张，其尾巴、冠毛与舌头伸展成织带装饰，以天马行空的方式交错缠绕；这些纹样常常是对称的，但又是不规则的，根据画面所需自由填充。偶尔画面中会出现人形图案，但较为罕见，比如水晶宫收藏的莫那斯特博伊斯十字碑(Monasterboice Cross)上，就出现了4个人形交织在一起的图案，还有德文郡利斯莫尔克罗泽公爵家宅中，肋拱交叉处的圆形凸饰上也有好几组《林迪斯法恩福音书》中的人形雕刻。插图页六十三是几组缠绕的动物造型。最为错综复杂的是《圣高尔手抄本》中的八犬图(插图页六十五图17)与八禽图(插图页六十五图15)，而最为优雅的莫过于兰贝斯宫中珍藏的《马克德

南福音书》里的页边饰(插图页六十五图8)。怪诞设计的典范(插图页六十五图16)当属1088年圣戴维斯教堂主教的《里马克诗篇》(Psalter of Ricemarchus)的首字母Q，诗篇的头一句即是“Quid Gloriaris”。我们可以看到，怪兽的一处冠毛延伸到鼻子下方，第二处冠毛在头顶形成夸张的旋涡，它的脖子上围绕着一串珍珠，身体长而弯折，端头是两条扭曲的腿、狰狞的爪以及纠缠的尾，似乎怪兽自己也被困在这绳结谜团之中了。鸟兽的头部常常被用作装饰的终结图案，插图页六十四就呈现了诸多案例，鸟兽们张嘴吐舌，却并没有失了优雅。

然而凯尔特装饰中最具特色的图案是一种螺旋曲线图案，它由两三条螺旋线构成，线条从固定起始点即它的反端出发，抵达由其他螺旋线构成的另一个涡旋的中心。插图页六十五的图1、5和12的装饰就属于这种样式，只是多少夸张了些；图22是比较正常的尺寸。插图页六十三的图3显示了这种图案和斜格纹图案天衣无缝的对接。在手抄本中，以及比较精细且更为古老的金属作品和石刻作品中，这些螺旋线往往是C形而不是S形的。插图页六十三图1的中央装饰就属于S形样式，而且设计本身不够规范，可见它并不是由真正精通凯尔特纹样的艺术家所作，可能是随意之作或是受了外来影响。这样的纹样又被称为小号纹样，任意两条线联结形成纤长的弧形图案，好似古爱尔兰的小号，尖头小椭圆横置于宽口形成了小号嘴。在金属作品中也有类似案例，爱尔兰偶见一些用途不明的圆形铜件，直径约有一英尺，绘有如上纹样。英格兰各处也发现了早期盎格鲁-撒克逊人制作的带有此种装饰的圆形珐琅小盘。这种螺旋图案在石刻上更为少见，我们迄今在英格兰发现的唯一一处，是迪尔哈斯特教堂(Deerhust Church)的洗礼盘。值得注意的是，这种装饰在9世纪后就再没有在英格兰手抄本中出现过了，因此我们可以断定，这是带有最古老装饰的洗礼盘。

另一种凯尔特装饰图案也极具特色，它由等距但不交叉的斜线构成，与中国纹样[3]颇为相似；这种纹样也叫作Z纹样，因为它有点类

似于字母Z或倒Z形。我们可以在插图页六十五的图4、6、9、10、11和13中看到它丰富的变体。在较为精细的手抄本中，它是以纯粹规则的几何样式呈现的，而在粗糙的作品中，它则沦为不规则的形状，如插图页六十三的图1和3所示。

另一种偶尔用在手抄本中的简单纹样，是等距离布局的折线构成的台阶状图案，见插图页六十四的图28和40，以及插图页六十五的图2。然而，这种纹样并不是最早期就广为传播的典型凯尔特纹样。

最后我们来看一种最简单的纹样，它纯粹是由红色小点构成，被大量用在首字母装饰图案和其他具有复杂细节图案的页边装饰中。这种图案是区分盎格鲁-撒克逊装饰和爱尔兰装饰的主要方法之一。有时它们也会组成单独纹样，如插图页六十四的图34和37。

3. 凯尔特装饰的起源。上文介绍的各种装饰风格从10、11世纪到14、15世纪在大不列颠和爱尔兰地区流行。因为这种装饰风格中最纯粹最精美的部分出现在古凯尔特民族长久以来的繁衍生息之地，我们便毫不犹豫地称之为凯尔特艺术。

其实我们刻意回避了一个问题，即究竟是爱尔兰人从早期不列颠基督徒那里学到了书写艺术和装饰风格，还是爱尔兰才是这种艺术风格的发源地，后来传播到英格兰。我们仔细审查了早期盎格鲁-撒克逊手抄本、罗马手抄本、罗马-不列颠手抄本，以及英格兰西部和威尔士的基督教石雕石刻，这些素材帮我们解答了这个问题。圣毕德尊者告诉我们，大不列颠和北爱尔兰的教堂具备相同的特性，其他一些历史遗迹也是如此，这给我们提供了充分的论据。盎格鲁-撒克逊人和爱尔兰人一样，采用了同一种装饰风格。收藏于大英博物馆科顿图书馆的著名的《林迪斯法恩福音书》，或圣卡斯伯特书(Book of St. Cuthbert)，都提供了不容置疑的证据。这些书卷是由盎格鲁-撒克逊艺术家于7世纪末在林迪斯法恩完成的。但还有一个事实是，林迪斯法恩是由圣徒岛

(Iona)上的僧侣所建，他们是爱尔兰圣科伦巴的门徒，所以盎格鲁-撒克逊艺术家继承爱尔兰先辈的装饰风格也理所当然。当撒克逊人初抵英格兰时被视为异教徒，自然没有形成自己的装饰风格。而在德国北部也并没有任何遗迹可以提供哪怕一丁点证据，证明盎格鲁-撒克逊装饰艺术有着日耳曼血统。

关于凯尔特独特的装饰风格如何从英伦诸岛早期的基督教徒中发源，学者们众说纷纭。有一派学者急于想要推翻古大不列颠和爱尔兰教堂的独立性，指出它们其实源自罗马，甚至认为爱尔兰那些巨大的十字碑是在意大利完成的。然而，我们并没有发现9世纪以前哪怕一件意大利手抄本或石刻，与凯尔特装饰之间有着些许相似之处，因此我们可以立即排除上面的观点。法国政府最近发布了罗马时期地下墓穴中的宏伟作品，淋漓尽致地展现了早期基督徒所作雕刻和壁画的精美，它们也充分证明了罗马早期基督教装饰艺术与英伦诸岛并无渊源。的确，上述手抄本中的镶嵌画页面与罗马人的马赛克镶嵌地面有着相似之处，倘若它们只是在盎格鲁-撒克逊手抄本中才出现，我们或许可以推测英格兰诸地也会存在这样的马赛克地面，并且在7、8世纪尚未被发掘，手抄本的抄经人才能从中获得了绘图的灵感。但问题是，在爱尔兰手抄本，以及受爱尔兰风格影响的手抄本中，我们也发现了装饰精美的镶嵌画，而在爱尔兰并没有发现罗马马赛克镶嵌地面，罗马人甚至并未造访爱尔兰。

也有人会认为，在手抄本中常见的交错织带纹有可能源自罗马马赛克镶嵌作品，但其实罗马的作品淳朴天然，与插图页六十三中繁复精巧的交织绳结纹相去甚远。事实上，罗马作品中的织带只是简单堆叠，而凯尔特设计则是结绳编织的形式。

另一派学者认为这些装饰有着斯堪的纳维亚血统，我们一直管那些绳结叫卢恩绳结(Runic Knots)，这与斯堪的纳维亚的神秘传说有关。确实，我们在曼岛、兰凯斯特和比尤卡斯尔诸地见到过刻有卢恩铭文的

十字碑，装饰着与凯尔特装饰类似的纹样。但是，基督教是由英伦诸岛的传教士传播到斯堪的纳维亚国家的，而且我们的十字碑与丹麦、挪威现存的十字碑相去甚远；而且我们最古老精美的手抄本要比北欧手抄本早上几个世纪，所以完全没有理由认为我们的手抄本装饰来源于斯堪的纳维亚。如果将我们的手抄本与最近哥本哈根博物馆古斯堪的纳维亚遗迹展[4]中的优秀作品相比较，就能确认这一事实。所有460个展品中仅有一个圣物箱(第398号)与我们手抄本的纹样类似，我们可以毫不犹豫地断定它出自爱尔兰工匠之手。斯堪的纳维亚的木雕教堂(达尔先生进行了精心绘制)和同时期爱尔兰金属作品，比如都柏林皇家爱尔兰学院所藏的琮十字架(Cross of Cong)，它们是如此相似，证明了斯堪的纳维亚艺术家对凯尔特装饰风格的借鉴，这在10、11世纪末的作品中尤其可见。

不仅是斯堪的纳维亚人，更早一点、作品更精致的查理大帝流派和他们的后继者，以及伦巴第的艺术家，都从凯尔特人气势恢宏的彩绘手抄本中汲取了独特的凯尔特装饰元素。然而，他们将莨菪叶及其他叶饰纹样融入凯尔特经典样式，给书页平添了一丝温文尔雅的气韵，这种气韵正是虽精巧别致却过于繁复的凯尔特装饰所缺乏的。插图页六十四的图25取自大英博物馆所藏的《金色福音书》(Golden Gospels)，它是9世纪法兰克艺术精品，我们可以从中看到两种艺术风格的结合。在法兰克手抄本中，很多纹样几乎是盎格鲁-撒克逊和爱尔兰纹样的翻版(通常尺寸大了许多)，所以这样的风格被称为法兰克-撒克逊风格。法国国家图书馆所藏的《圣丹尼斯圣经》就属于这种风格，它有40页被保存在大英博物馆的图书馆内。插图页六十四的图31就是取自该手抄本，并根据真实尺寸复制的。

我们不禁要问，那些在与世隔绝的修道院中的早期凯尔特基督教艺术家，是否受了拜占庭和东方艺术的影响，才发展出如此精巧的图案。事实是，这种装饰风格早在7世纪末就已经完全成熟了，而拜占庭成为

艺术中心是4世纪的事，所以不列颠或爱尔兰的传教士(他们常去耶路撒冷或埃及朝圣)确有可能从拜占庭装饰中汲取了一些装饰原理与元素。要证明这一点颇为困难，因为七八世纪之前的真正拜占庭艺术几乎不为人所知。但有明确的一点是，H.Salzenberg精心绘制的圣索菲亚大教堂的装饰艺术与凯尔特纹样毫无相似之处；反而凯尔特纹样和希腊阿托斯圣山(Mount Athos)的早期遗存更为相近，我们可以在迪德龙先生(M. Didron)的《神的肖像》(Iconographie de Dieu)一书中窥得后者的些许风貌。在埃及一章插图页十的图10、13—16、18—23以及插图页十一的图1、4、6和7中，我们会看到螺旋线与绳子组成的图案，与凯尔特装饰中的涡旋纹样有所类似；但是在大多数埃及纹样中，螺旋线是S形的，而插图页十的图11呈现出C形，与凯尔特图案更为相似，只是细节方面差之甚远。摩尔装饰中常见精细的交错纹样，这在某种程度上与斯拉夫、埃塞俄比亚和叙利亚手抄本相似，我们可以在西尔维斯特(Silvestre)的著作和《古圣经图》中见到后三者的诸多案例。所有这些，可能都源自拜占庭或阿托斯山文化，我们或许可以推断它们有着相同的源头，只是爱尔兰和盎格鲁-撒克逊艺术家开发出了自己的表达方式。

我们大胆推断，英伦诸岛的早期艺术家在其他民族艺术的影响下，生发了其独特艺术风格的萌芽，从而在基督教开始引入到8世纪初期，形成了几类独特的成熟装饰体系，完全有别于其他民族。而随着罗马帝国的覆灭，凯尔特风格与整个欧洲一起进入了艺术的黑暗期。

4. 后期盎格鲁-撒克逊装饰。大约在10世纪中期，盎格鲁-撒克逊艺术家采用了一种同样极具魅力且同样有别于其他民族的新装饰风格，来装饰他们的手抄本。这种风格包含了一种边框式设计，整个页面围绕着一圈金边，中央空白处填上细密画或标题。这些边框由叶饰与花蕾装饰而成，叶子、花茎与金色边框彼此缠绕交织，四角装饰着优雅的圆圈、正方形、菱格与四叶饰。这种装饰当属英格兰南部地区最为精美，

最精彩的一例是10世纪后半叶作于温彻斯特圣艾斯沃德修道院的手抄本，而其中最华美的莫过于德文郡公爵的《祝福集》，这在《考古学》中有过全部彩图介绍；另两件作品收藏在鲁昂公立图书馆，　　水准上完全可以与之匹敌；此外，剑桥三一学院图书馆所收藏的福音书摹本也属于此类装饰风格。

毋庸置疑，查理大帝时期，法兰克流派艺术家在他们精美的手抄本中引入了叶饰，这是后来的盎格鲁-撒克逊艺术家在装饰中采用叶饰的源头。

J.O.韦斯特伍德(J.O.Westwood)

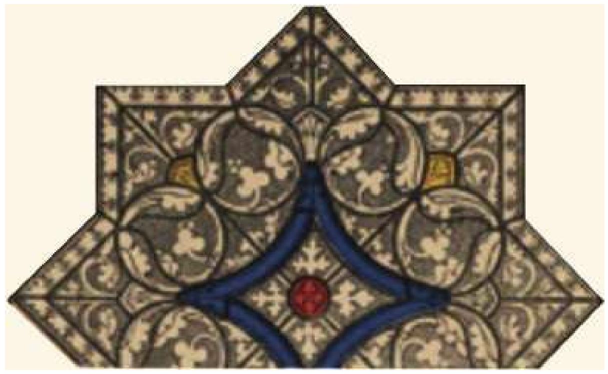
[1] 布列塔尼加伏里尼斯岛(Gavr’Innis)的凯尔特遗存，爱尔兰的纽格兰奇(New Grange)古墓，以及威尔士哈勒赫(Harlech)附近的德鲁伊教建筑，都展现了原始装饰艺术雏形，主要包括螺旋线、圆弧线和折线的石刻。

[2] 我们花费一定心力对《圣查德福音书》进行复制，其中一页包含了不少于120只奇珍异兽。

[3] 我们在插图页五十四的上半部分可以看到一些中国纹样，和我们在凯尔特手抄本、石刻与金属作品中看到的纹样几乎别无二致。

[4] 在丹麦馆的青铜时代片区，我们发现了青铜器上有螺旋装饰图案，但总是以S形出现，只有少数会有较淳朴的图案组合。在铁器时代片区，我们也在铁器作品上发现了华丽的交缠动物纹样。然而所有展品中都没有出现交错织带纹、斜角Z形纹以及螺旋小号纹。

第十六章 中世纪装饰

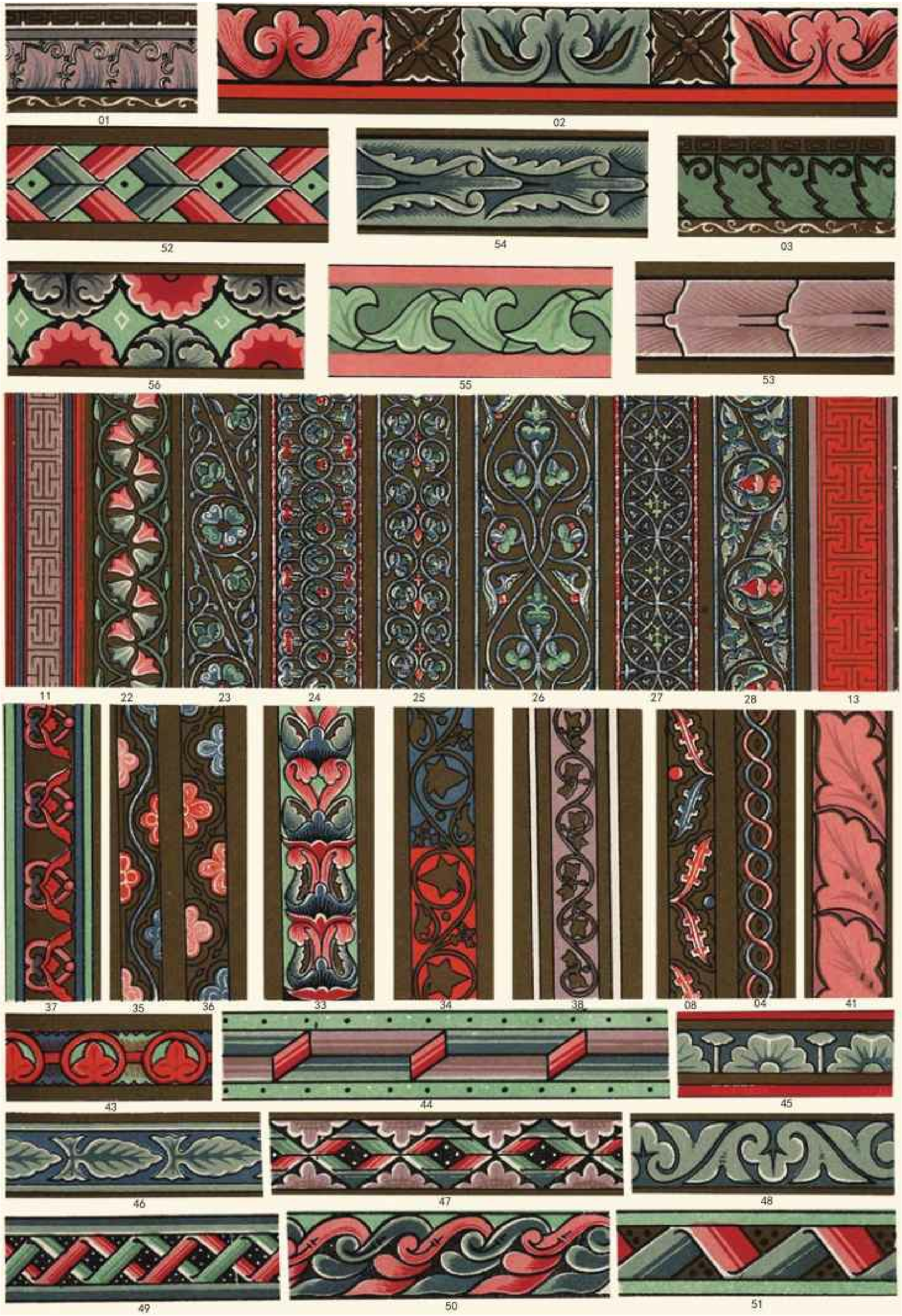


插图页六十六



传统花叶图形，取自不同时期的手抄本。

插图页六十七


01
02
52
54
03
56
55
53
11
22
23
24
25
26
27
28
13
37
35
36
33
34
38
08
04
41
43
44
45
46
47
48
49
50
51

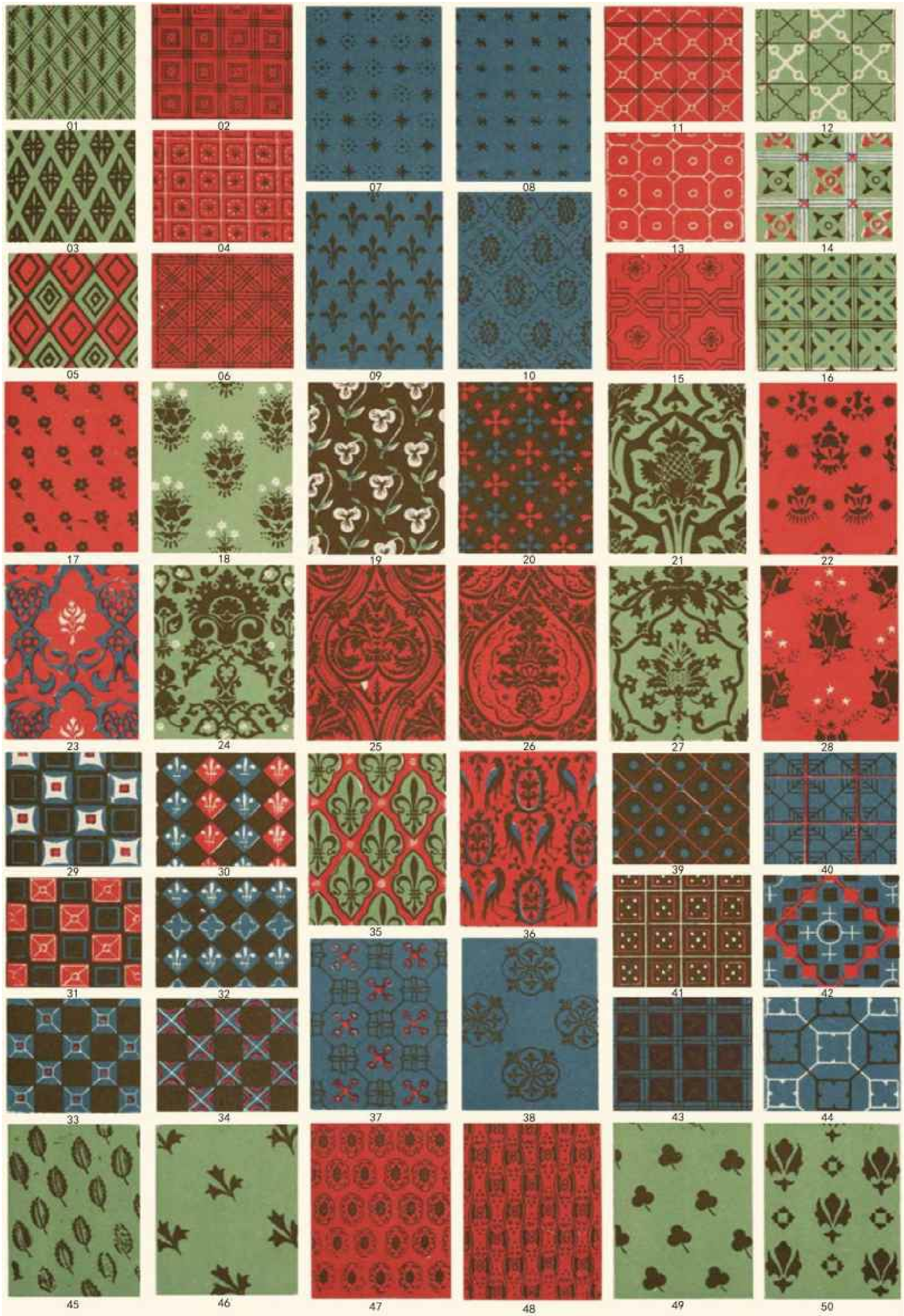
插图页六十七*


21
42
32
12
17
04
30
31
07
57
18
19
20
08
05
29
09
16
15
14
58
06
10
60
63
62

插图页六十七、六十七*

边框图集，取自9世纪至14世纪的彩绘手抄本。

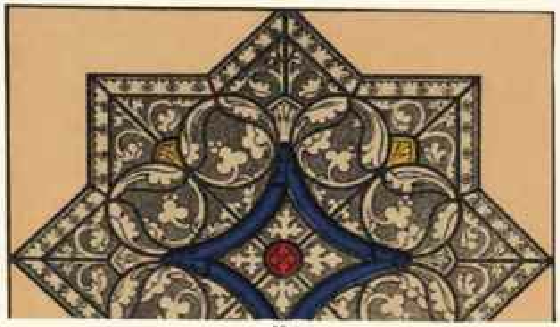
插图页六十八


01
02
07
08
11
12
03
04
13
14
05
06
09
10
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
39
40
31
32
35
36
41
42
33
34
37
38
43
44
45
46
47
48
49
50

细密画中的菱格墙纸图案，取自12世纪至16世纪彩绘手抄本。

插图页六十九


01

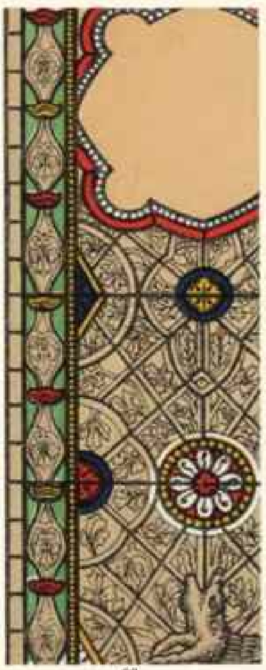

03

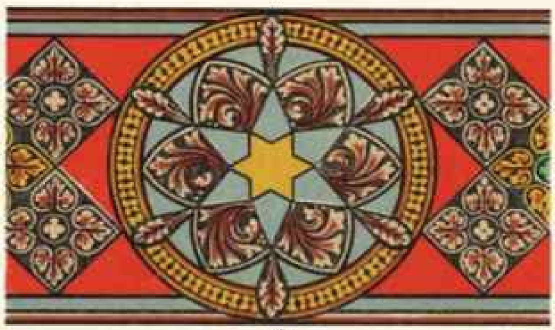

05


06


07


08


02


10


04


09


14


11


13

不同时期不同风格的彩绘玻璃图案

01、05、06、08 ——阿腾伯格教堂(Church at Attenberg)，科隆附近。

02、04 ——牧师会礼堂，约克大教堂(York Cathedral)。

03 ——绍斯韦尔教堂(Southwell Church)，诺丁汉郡。

07 ——北袖廊，约克大教堂。

09、11 ——苏瓦松大教堂(Cathedral of Soissons)。

10 ——斯特拉斯堡圣托马斯教堂(St. Thomas at Strasburg)。

13 ——特鲁瓦大教堂(Cathedral at Troyes)。

14 ——坎特伯雷大教堂(Canterbury Cathedral)。

插图页六十九*



20



23



19



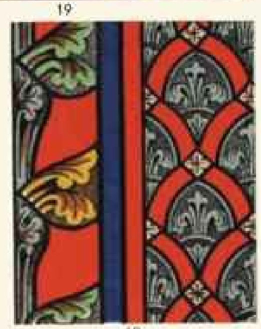
12



15



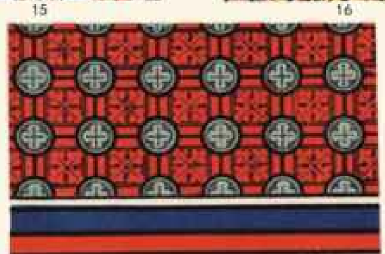
16



18



17



22



21



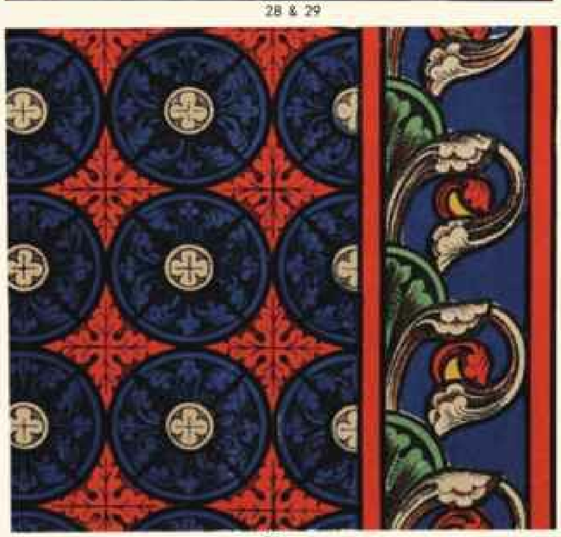
25 & 26



28 & 29



24



27

不同时期不同风格的彩绘玻璃图案

12、17　——圣考尼伯特教堂(St. Cunibert)。

15　——坎特伯雷大教堂。

16、26　——圣丹尼修道院(Abbey of St. Denis)。

18—24、25、27、29　——布尔日大教堂(Cathedral of Bourges)。

28　——昂热大教堂(Cathedral of Angers)。

插图页七十


01
02
03
04
05
06
07
08
12
13
09
10
11
14
15
16
17
18
19
20
29
30
21
22
27
31
32
23
24
33
34
25
26
28
35
36

3世纪与14世纪的釉砖。

插图页七十一


03
02
01
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13

彩绘手抄本一

01—12　——为12世纪作品。

13　——为13世纪作品。

12、13　——取自《中世纪插图手册》(汉弗莱斯)。

其余作品取自大英博物馆。

插图页七十二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15

彩绘手抄本二

13、14　——为13世纪作品。

01、03—06、08—11　——为14世纪作品。

02、07、12、15　——为15世纪作品。

01—03、07、08、15　——取自《中世纪插图手册》，其中15来源于作者自藏手抄本。

其余作品取自大英博物馆。

插图页七十三


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15

彩绘手抄本三

从15世纪伊始至该世纪末的彩绘手抄本作品。

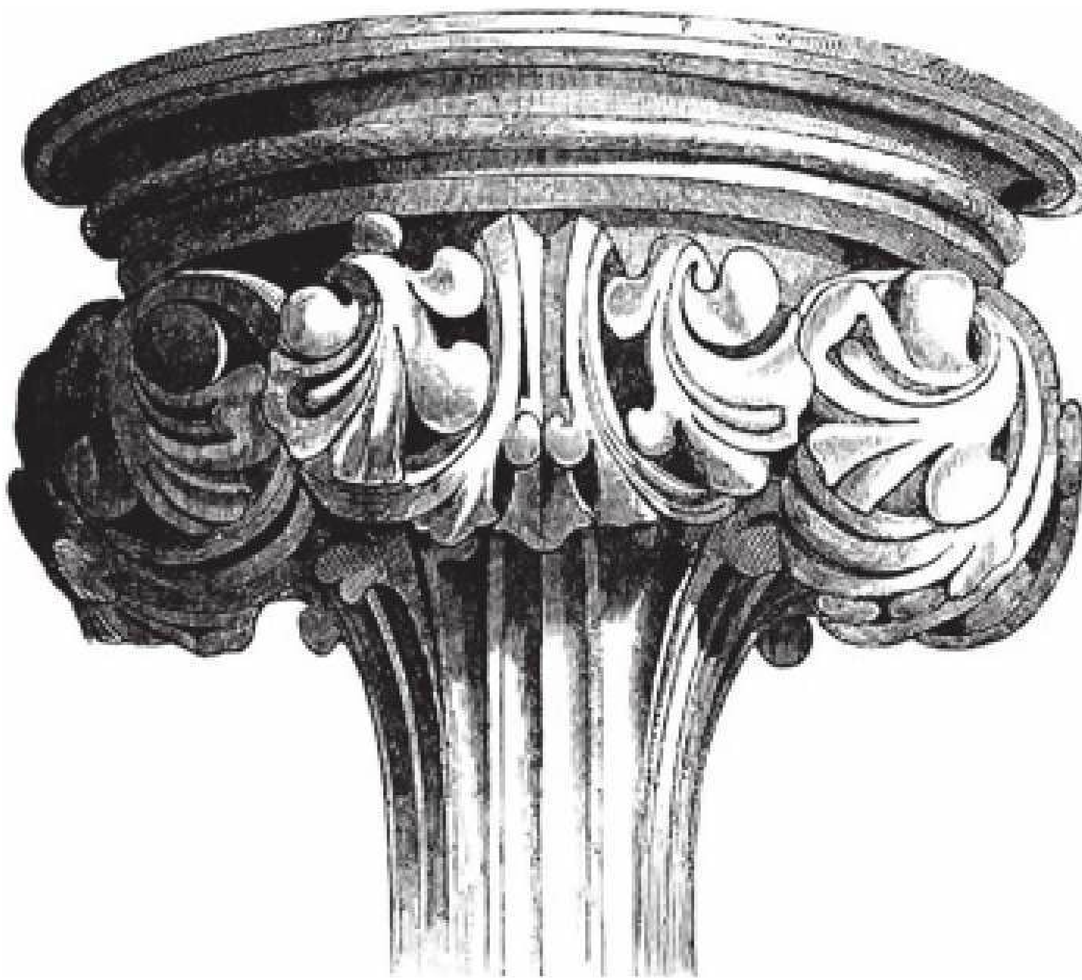
11—15　——取自《中世纪插图手册》。

其余作品取自大英博物馆。

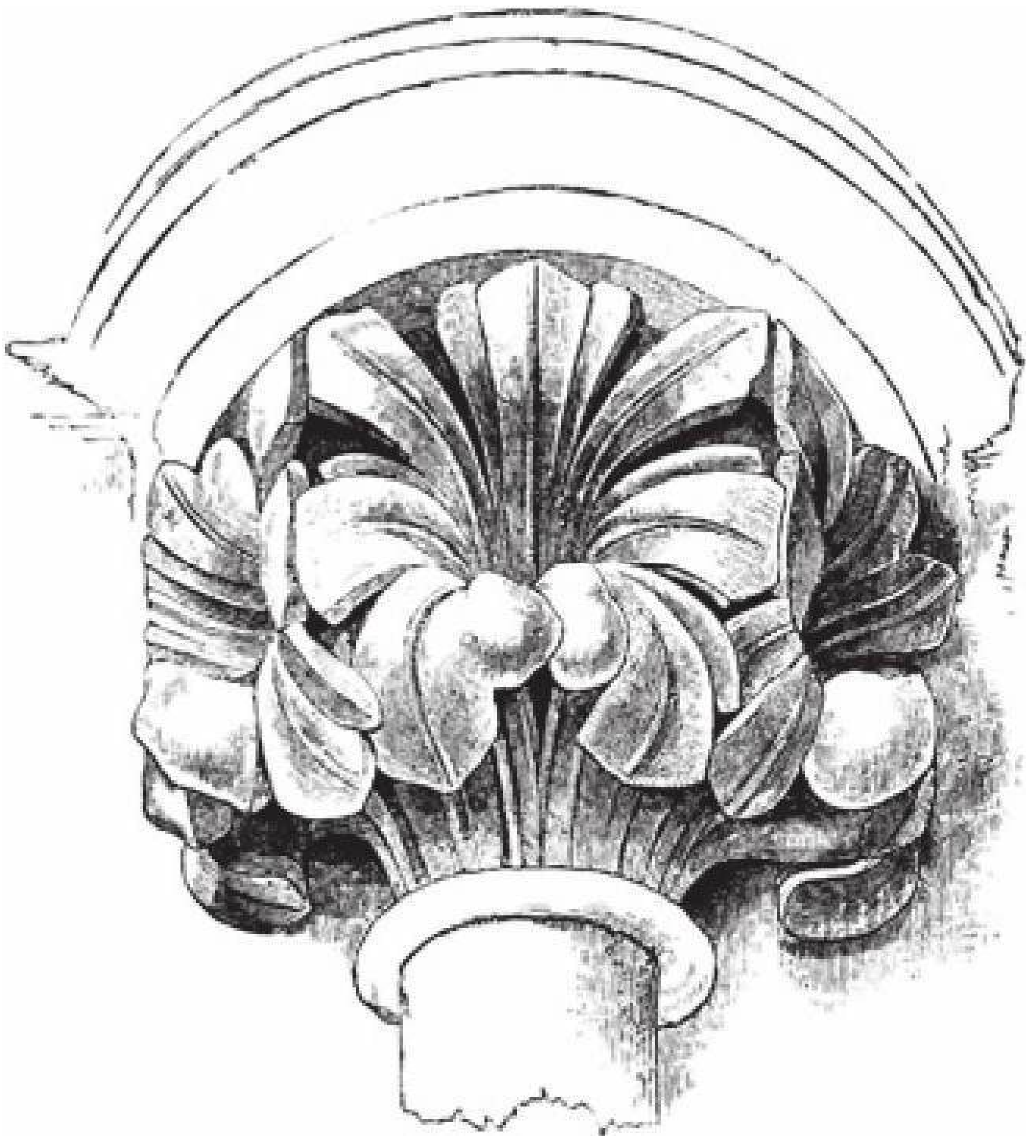
在那个时期混合风格的建筑中，我们可以探寻到从罗马风格的圆拱到13世纪尖拱的转变。但是罗马装饰是经由何种路径过渡到了13世纪流行风格，我们不得而知。莨苕叶已经不见踪影，在那个时代的建筑上只留下了纯粹传统风格的装饰纹样。最接近这种风格的，是12世纪的彩绘手抄本，而它的某些特征又可以追溯到希腊手抄本。这些装饰由绵延的茎蔓构成，茎蔓所行之处叶片伸展开来，尽头是花卉图案。任何一寸空间的整体构架与线条的布局与早期英国雕刻装饰十分相像。

无论是装饰理论还是实践工艺，早期英国装饰在哥特时代的建筑中堪称完美。同希腊装饰一样，我们可以在形制的流转中欣赏到优雅与精细的美。装饰与建筑本身完美地融合在一起，装饰是建筑自然生发的产物。它满足所有构成完美艺术风格的条件。但只有它保持这种传统的程式化风格，才能显得完满。当这种风格变得具象，那么它的美便荡然无存，它就不再是由建筑生发的装饰，而只是把装饰生搬硬套在建筑上。

在早期英国建筑的柱头上，装饰直接从柱身延伸而出，在颈部分离出一组茎蔓，每一枝茎蔓的顶端生成花朵图形，这与埃及柱头装饰不谋而合。而到了盛饰式(Decorated　Style)风格，装饰变得更加写实，不再把叶子描绘成柱身的一部分，所以柱身以倒钟形收梢，四周装饰着成对的叶片。这些装饰的写实性增一分，艺术感就减一分。



早期英式风格，威尔斯大教堂——科林斯



沃明顿教堂，北安普顿郡，W.Twopeny



沃明顿教堂，北安普顿郡，W.Twopeny



盛饰式风格，威尔斯大教堂——科林斯

肋拱交叉处的圆形凸饰(bosses)亦是如此。在早期英国建筑拱顶上，肋拱线条像花朵的茎蔓般延伸，形成了拱顶的圆形凸饰；而到了后期，肋拱的交叉被圆形凸饰所遮盖，这就好比在科林斯柱式的倒钟形柱头上堆叠了莨菪叶饰。

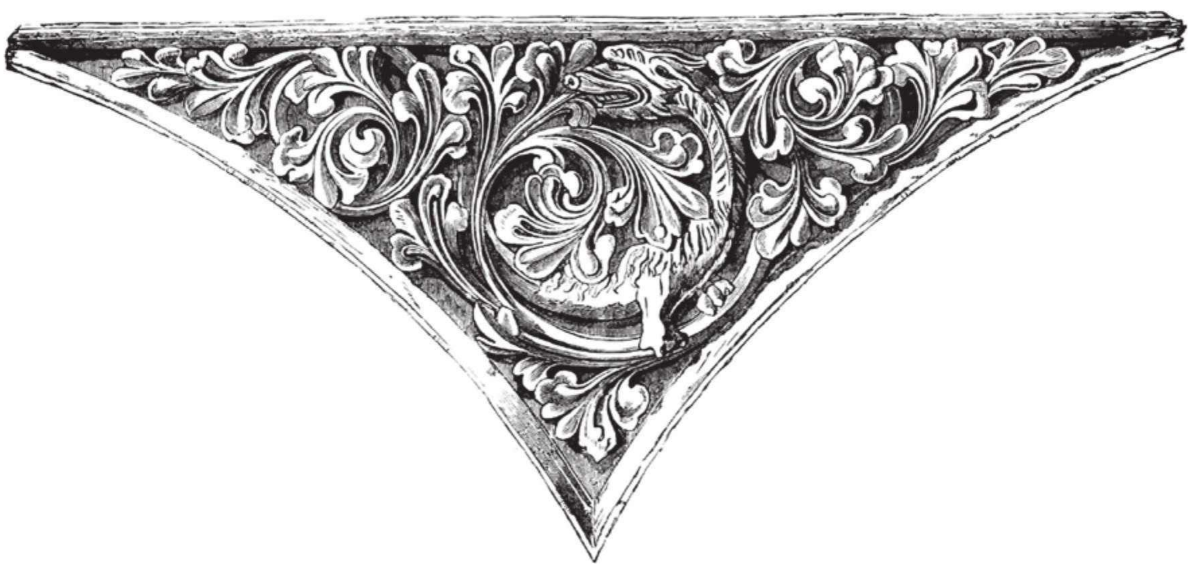
在拱肩处，只要采用的是传统风格，总有一条有力的装饰主线撑起拱肩，然后花饰和叶饰从这条主茎上散布开去。但若采用的是写实风格，主茎不再是整个拱肩的装饰脉络，娇弱的自然风物要在石头上直接表现，往往优雅尽失。于是不再有装饰主线，拱肩上常常覆盖了从中央扭曲的茎上延伸出来的三瓣巨大叶片。

若是仅凭现存的建筑室内装饰遗存，我们无法获得13世纪装饰艺术的全貌。而彩绘手抄本中的装饰也并非可靠的参考工具，因为12世纪之后，它的风格变得与建筑装饰相去甚远；并且插图流派种类繁多，它们之间又彼此借鉴，往往一幅插图中混合着多种不同的风格。如果建筑中雕刻装饰的风格普遍是传统式样的，那么其他装饰也不会偏离太远。

在插图页六十七和六十七*中，我们给出了从9世纪到14世纪的彩绘手抄本中选取的边框图集；插图页六十八则展示了从彩绘插画的背景图案中截取的菱格墙纸图案，主要来自12世纪至16世纪彩绘手抄本。它们中间很少有能同早期英式风格中的纯粹传统装饰相媲美的图案。

无论如何，13世纪的建筑艺术登峰造极。无论是开罗的清真寺，还是亚罕布拉宫的摩尔式建筑，无论是索尔兹伯里和林肯大教堂，还是威斯敏斯特宫，都不仅拥有光彩夺目的外观，而且有巧夺天工的工艺。这些建筑都有一个相似之处：即无论外在怎么千差万别，它们遵循的原理始终如一。它们都展示了和谐的主辅搭配，外形的起伏律动，对自然原

则恰如其分的观察与应用，以及同样优雅精致的工艺水准。



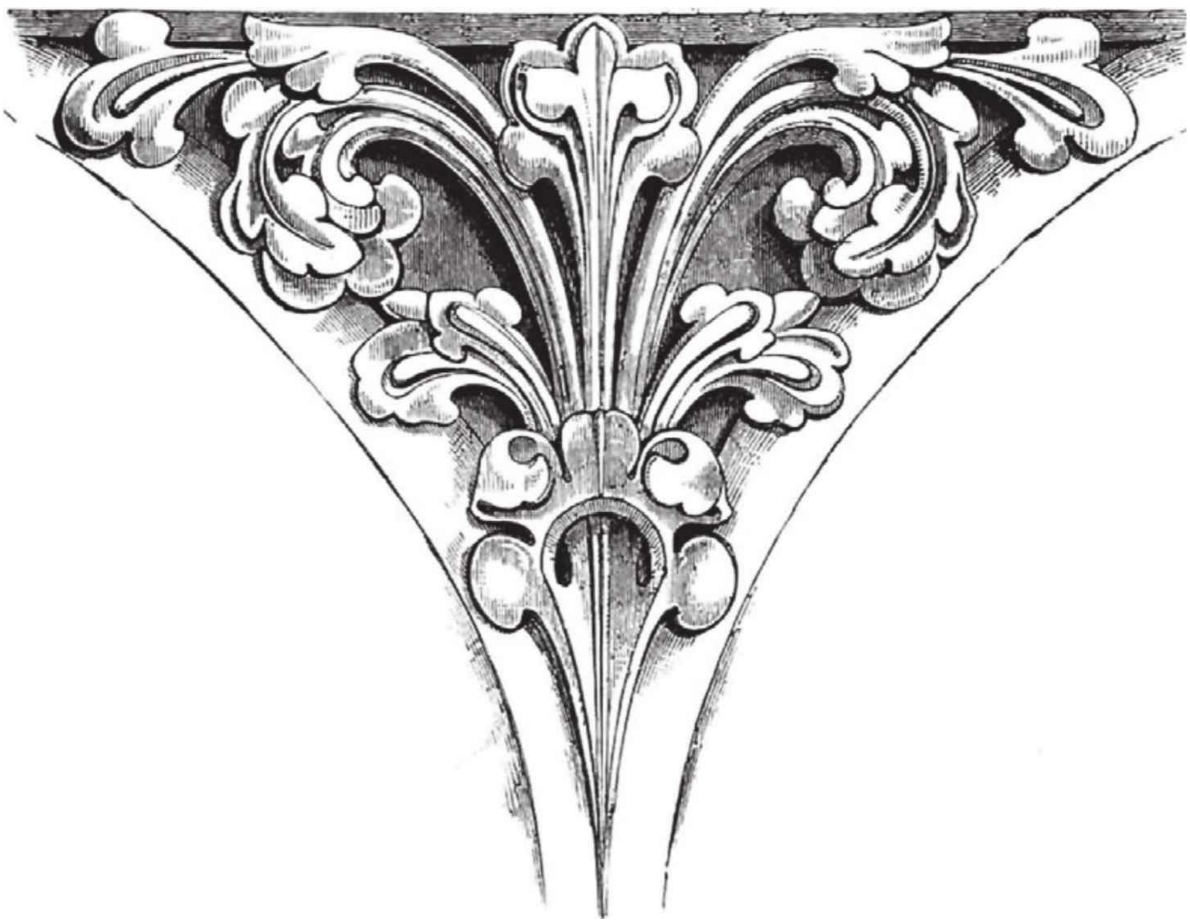
肯特石头教堂——取自地志协会出版物

倘若我们想要复制13世纪的建筑艺术，那必然是徒劳无功的。仅有石灰粉饰的墙壁，彩色玻璃花窗与施釉的彩瓦，根本无法再现往日风采。当年，每一条装饰角线都有恰到好处的色彩与外形相匹配，从屋顶到地板每一寸空间里都充满和谐的装饰，整个建筑光华夺目，令人叹为观止。然而，每一种风格既已登峰造极，也必耗尽气力走向衰落；不仅仅是建筑本身，附着其上的装饰艺术也无法停止衰退的脚步，直到该种艺术风格渐渐消亡。

在插图页七十所展示的彩瓦中，我们会发现效果最出彩且功能性最强的，是最早期的作品，如图17和27。尽管尚未衰落到用浮雕来展现的地步，但在图16中我们发现了一种叶饰的写实倾向。并且在图23中，在呈现花窗和建筑的结构性特征时，我们看到非常明显的退步。

插图页六十六展示了样式各异的传统花叶图案，都选自彩绘手抄本。尽管很多原作都色彩丰富，但我们在这里只采用双色印刷，以证明

在纸面上再现花叶主要特征的可能性。在涡旋形花茎上点缀花卉与叶瓣，可以创造出各种式样，如在图中看到的单个图样；而把这些样式进行再组合，便可以变换出更多图案；我们也可用同样的原则将这些花叶图案转变成传统纹样，为图案库添砖加瓦——总之，艺术家的创造没有极限。



威尔斯大教堂——科林斯

在插图页七十一、七十二和七十三中，我们尽力收集了12世纪到15世纪末期不同风格的装饰性彩图，我们可以从中看到装饰艺术从最早期开始衰退的迹象。插图页七十一的装饰字母N从未被后面模仿复制的作品所赶超过。它是纯装饰的艺术字体，无论从哪个角度看，装饰的目的都达到了。字母本身成为了装饰主体，一条主茎从字母延伸开去，从基

部大大方方地蜿蜒而上，膨胀成巨大的涡旋，正好和字母的对角线形成鲜明的对比；绿色涡旋环抱了字母的上半部分，将它在视觉上支撑起来，不至于倾倒，并且也支撑了从它衍生而出的红色涡旋，与之比例和谐地搭配在一起。该装饰字的色彩运用也优雅和谐、对比鲜明，仅通过色彩就将主茎表现得雄浑有力，且并没有试图用浮雕来展现，这一点值得借鉴。有大量彩绘手抄本都是这种风格的，我们认为它们是插图艺术中最精美的样本。这种风格的总体特征是东方的，或者有可能从拜占庭彩绘插图发展而来。我们相信，英国早期装饰中也普遍采用了相同的装饰原则，尤其体现在整体布局方面。

一种风格经过长时间反复使用，会逐渐丧失最初灵光乍现般的独特美感和适用性。随着涡卷越变越细密精致，生动的气韵消失了，就像我们在同页图13中看到的那样，形的平衡感不再，只留4个涡卷在单调地彼此重复着。

从这个阶段开始，我们不再看到首字母作为装饰主体，文字被装饰边框所包围，如图1，或者由页面一侧的装饰拖尾来装点，如图9至12。边框开始凸显其重要性，从最初的小花饰，逐渐演变成图5的形式，再到图7和图2红线包围外边框的样式，以及边框内填充花与花茎的样式，形成了色彩均衡的效果。图8常常被用在小本的弥撒书上，是14世纪非常流行的装饰样式，它将精美的细密画围绕起来，很有建筑感。

从图9、10、11可以看出装饰风格如何从扁平的传统装饰(见图13、14)，过渡到浮雕化的明暗效果(见图15、7和2)。并且主茎的连续性也渐渐变得不明朗，尽管图15、7和2中的花卉和叶束也能追溯到其根部，但整体布局却显得碎片化。

直到这个时期，装饰依旧是属于经文书写者的任务，他们往往先用黑线勾边再上色 。但在插图页七十三中我们发现，画师开始取代经文书写者，画风越是繁复，就越是偏离装饰的真意。

图5是装饰发展的第一阶段，它的布局充满几何韵律，传统纹样围绕着金色的镶嵌板，嵌板上绘有略微传统式样的锦簇花团。而在图6、7、8、9、10和15中，我们发现传统花卉纹样与写实花卉纹样碎片化地交织在一起。当设计的连续性被抛弃，我们就有了图11这样传统花卉与天然花卉出现在同一枝花茎上的图案，还有图12和13那样任由画师给花朵和昆虫添上影子。插画艺术行至此处已经山穷水尽，所有的想象力都荡然无存，只留下了些细枝末节的追求，比如如何将小虫子画得栩栩如生，使之跃然纸上……

图1和图2是15世纪一种特殊意大利风格的手抄本，它是对12世纪流行的装饰艺术的一次复兴。后来它又形成图3的风格，金色背景搭配颜色艳丽的交织图案。这种风格最后也从最初纯粹的几何样式，衰落到对自然枝条的纯粹模仿，当然就单纯论模仿而言，作品已然十分优秀，绘画技艺无出其右。

与雕刻装饰相比，彩色玻璃花窗装饰更为贴近同时期彩绘手抄本的装饰，并且它也像手抄本一样，走在了构筑装饰的前面。例如，12世纪的彩色玻璃花窗与13世纪的雕塑装饰在装饰效果和构造方式上几乎一样，而13世纪的玻璃花窗在我们看来已经处于衰落期了。对比插图页七十一的图13与图12，我们可以察觉出这种变化。

图案的反复滥用往往导致过度的雕琢，整体装饰效果大打折扣。装饰在整体布局面前显得过于招摇了。早期英式风格最精彩之处，就是装饰与被装饰物之间比例合宜，达到了完美效果，这一现象值得探究一番。插图页六十九和六十九*中图12至图28都是12世纪作品，图3和图7是13世纪作品，图1、2、4、5、6、8、9、10和11来自14世纪，我们只需稍作观察便可得出先前的结论。

我们可以在12世纪的彩色玻璃花窗上看到所有真正艺术的设计准则。从那些菱格图案中，我们看到直线、斜线、曲线如何巧妙地相互映

衬、和谐统一，就看到了花窗艺术的精髓。

图2和图4是在连续的底板背景图案上重新装饰一层着色图案，这种技法也是比较普遍的，带有彻底的东方特征。

图1、5、6和8来自14世纪，我们可以看到写实风格的发端。在这些装饰中，人与物都被描绘得更加逼真，增添了明暗光影，彩绘玻璃艺术的真正原则却被完全忽视了。

第十七章 文艺复兴装饰



插图页七十四


02


01


04


03


05


06


07


08


09

01、08、09　——威尼斯的奇迹圣母堂浅浮雕。

02　——威尼斯圣马可大教堂修道院浅浮雕。

03　——图2上面部分的浅浮雕。

04、06　——威尼斯穆拉诺的圣米歇尔教堂浅浮雕。

05、07　——威尼斯巨人阶梯浅浮雕。

插图页七十五


01


02


03


04


05

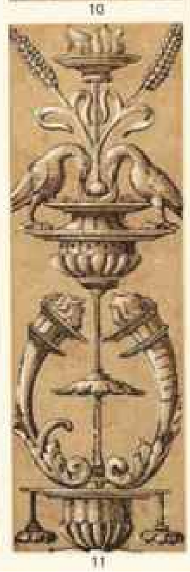

06


07


08


09


10


11



01、02　——瓦尼(Varny)教授主持复刻的石膏模型，主要取自16世纪热那亚纪念碑建筑。

03　——取自佛罗伦萨洗礼堂中吉贝尔蒂设计的第一扇大门。

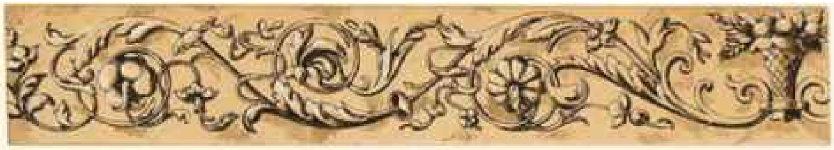
04、05、08、09、11　——取自热那亚。

06　——取自威尼斯。

07　——取自威尼斯圣若望及保禄堂(Santi Giovanni e Paolo)。

10　——取自鲁昂波瑟罗德酒店(Hotel Bourgtheroulde)。

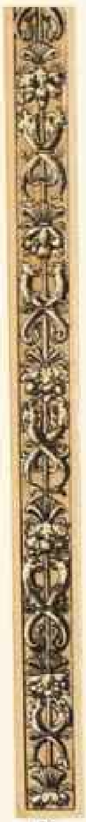
插图页七十六


01


02


03


04


05


06


07


08


10


09

01　——罗马人民圣母堂浅浮雕，安德烈·桑索维诺设计。

02　——威尼斯的奇迹圣母堂浅浮雕。

03　——鲁昂波瑟罗德酒店浅浮雕。

04　——16世纪热那亚装饰佳作，取自瓦尼教授主持复刻的石膏模型。

05、07、08、10　——浅浮雕作品，来自热那亚。

06　——布雷西亚马丁嫩戈墓浅浮雕。

09　——卢浮宫所藏《美惠三女神》基座浅浮雕，杰曼·皮隆(Germain Pilon)作品。

插图页七十七


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61

01—03　——铜胎珐琅装饰，利摩日内填珐琅风格，取自巴黎克吕尼酒店博物馆(Hotel Cluny Museum)

04—08　——同上，较晚期作品。

09　——图片背景装饰，克吕尼酒店博物馆藏品。

10、11　——金底珐琅，卢浮宫藏品。

12　——16世纪嵌银牙雕作品，克吕尼酒店博物馆藏品。

13　——首饰盒，克吕尼酒店博物馆藏品。

14　——16世纪铁质火药桶，克吕尼酒店博物馆藏品。

15—17　——黄杨木火药桶，克吕尼酒店博物馆藏品。

18—20　——16世纪利摩日珐琅，克吕尼酒店博物馆藏品。

21　——16世纪利摩日珐琅，卢浮宫藏品。

22—24　——金底珐琅，卢浮宫藏品。

25　——16世纪乌木柜局部，克吕尼酒店博物馆藏品。

26　——16世纪匕首鞘内嵌装饰，克吕尼酒店博物馆藏品。

27、28　——16世纪陶器，卢浮宫藏品。

29　——利摩日铜胎内填珐琅，克吕尼酒店博物馆藏品。

30　——彩绘，克吕尼酒店博物馆藏品。

31　——亨利三世铠甲，卢浮宫藏品。

32　——金属盘，卢浮宫藏品。

33—35　——金属作品，卢浮宫藏品。

36　——弗朗索瓦二世铠甲，卢浮宫藏品。

37—39　——铜器上的凸纹图案，克吕尼酒店博物馆藏品。

40—41　——利摩日内填珐琅，克吕尼酒店博物馆藏品。

42—44　——16世纪金匠作品，卢浮宫藏品。

45、46　——16世纪利摩日画珐琅图案，克吕尼酒店博物馆藏品。

47　——铜器装饰，克吕尼酒店博物馆藏品。

48　——乌木象牙嵌饰，克吕尼酒店博物馆藏品。

49　——画珐琅，克吕尼酒店博物馆藏品。

50—53　——利摩日内填珐琅，克吕尼酒店博物馆藏品。

54—56　——画作装饰性附件，克吕尼酒店博物馆藏品。

57—61　——利摩日内填珐琅。

插图页七十八



01—36　——这些装饰取自西班牙阿拉伯化地区、法国与意大利的陶器作品，主要取自15至17世纪在佩萨罗、古比奥、乌尔比诺、杜兰特城堡及其他意大利城镇所产的马约里卡陶器。南肯辛顿博物馆藏品。

插图页七十九


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

01—03　——伯纳德·帕利西所作釉陶(faience)装饰，克吕尼酒店博物馆藏品。

04—10　——马约里卡陶器，克吕尼酒店博物馆藏品。

11—13　——15世纪釉陶作品，克吕尼酒店博物馆藏品。

14—18、21　——16世纪釉陶作品，卢浮宫藏品。

19、20　——17世纪瓷器作品，卢浮宫藏品。

22、23　——16世纪德国釉彩陶器，克吕尼酒店博物馆藏品。

24—33　——法国、西班牙、意大利陶器，克吕尼酒店博物馆藏品。

34　——卢浮宫藏品。

插图页八十


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42

01、02　——釉陶装饰。

03—06　——16世纪釉陶装饰。

07—10　——17世纪釉陶装饰。

11、12　——带金属光泽的釉陶。

13　——16世纪威尼斯玻璃花瓶。

14—21　——16世纪釉陶。

22、23　——更早期的釉陶。

24—27　——陶器。

28—32　——16世纪釉陶。

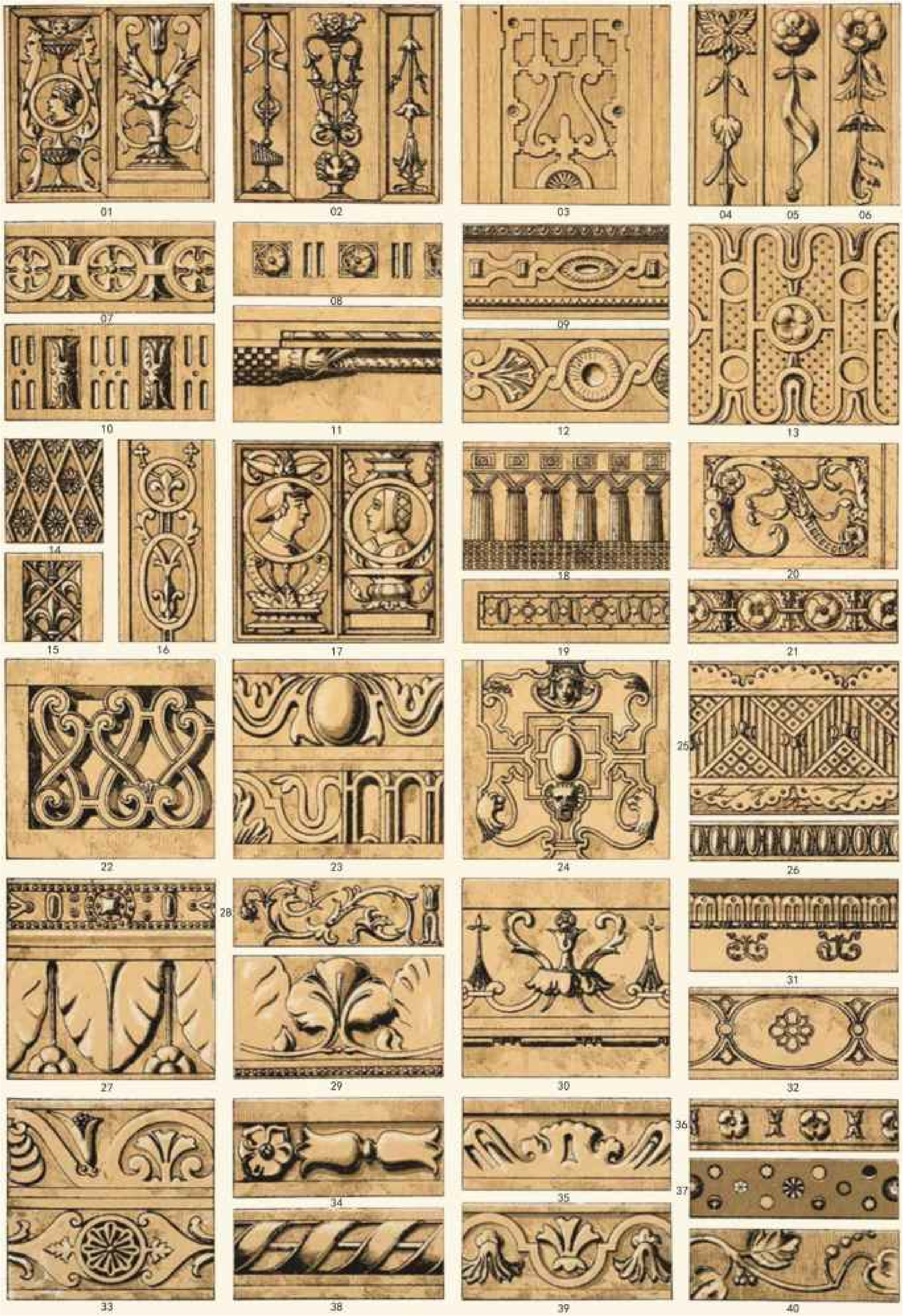
33　——17世纪木雕嵌板。

34—38　——上釉陶器。

39—42　——丝绒上的丝绣。

注：该页所有样例都来自巴黎克吕尼酒店博物馆。

插图页八十一


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40

01　——取自木制餐柜雕刻图案，1554年，取自克吕尼酒店博物馆

02　——16世纪木制嵌板，取自克吕尼酒店博物馆。

03　——橡木椅背，取自克吕尼酒店博物馆。

04—06　——15世纪木刻隔栏，取自克吕尼酒店博物馆。

07—10、25、26、35、36　——家具装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

11　——15世纪末横梁尾端装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

12、13、20、21、39、40　——16世纪家具装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

14、15　——15世纪家具装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

16　——餐柜装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

17　——15世纪末遮光板装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

18　——雕刻装饰，取自卢浮宫。

19　——黄杨木梳，取自克吕尼酒店博物馆。

22　——石栏杆，取自安奈堡(Chateau d’Anet)。

23　——石雕，取自卢浮宫。

24　——壁炉架，取自克吕尼酒店博物馆。

27—30　——盖伦堡喷泉基座大理石雕刻，现藏于卢浮宫。

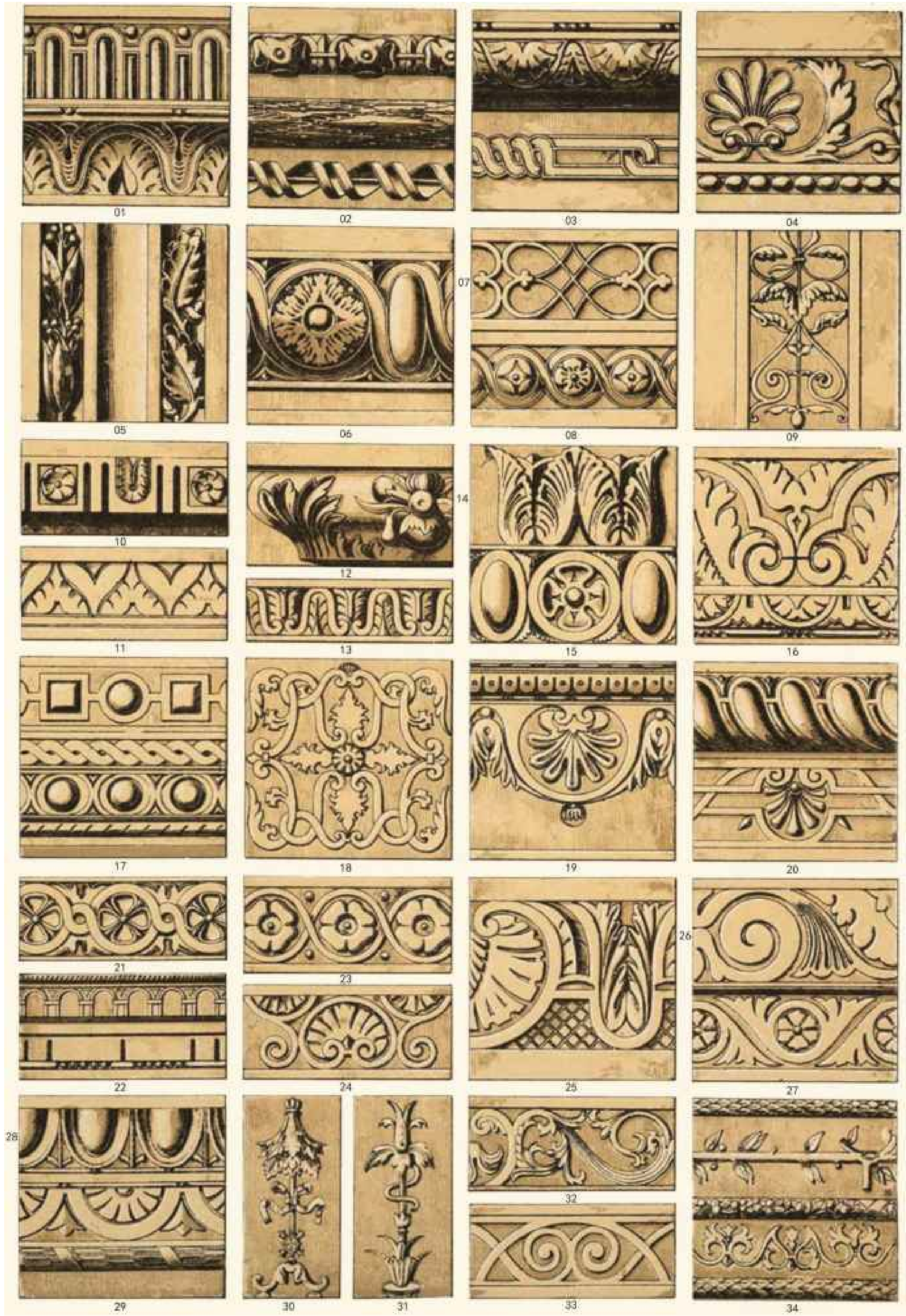
31、32　——17世纪石雕，取自克吕尼酒店博物馆。

33　——木雕，取自克吕尼酒店博物馆。

34、38　——取自卢浮宫盖伦堡喷泉。

37　——16世纪火绳枪托柄图案，取自克吕尼酒店博物馆。

插图页八十二


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

01—09　——16世纪橡木家具雕刻装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

10、11、19、34　——弗朗索瓦一世寝床，取自克吕尼酒店博物馆。

12—14、32、33　——16世纪橡木家具，取自克吕尼酒店博物馆。

15—17　——15世纪餐柜。

18　——橡木餐柜，1524年，取自克吕尼酒店博物馆。

20—29　——16世纪家具，取自克吕尼酒店博物馆。

30、31　——15世纪末期遮光板装饰，取自克吕尼酒店博物馆。

倘若有两名聪敏好学的研究意大利文化艺术的学生，其中一名去追溯往日辉煌绚烂的罗马艺术之光是何时在几经挣扎后最终衰微下去，另一名去探寻在时光的流逝中被大多数历史学家宣判死刑的古典艺术又是从何时起被再度尊崇，那么毫无疑问，他们俩在研究过程中一定会在某处相逢，并交叉而过。古罗马的建筑遗存散落在意大利的土地上，数量何其丰富，建筑何其恢宏，让人很难置身其外，将其忘却。只要翻开松掩的土块，各种精美的石雕、青铜与大理石残件就映入眼帘。它们常常被嵌入墓穴的构件，或用作建筑的配饰，而人们对这些残件背后何以为美的艺术原理视而不见。所以，哥特风格比较晚才在意大利生根发芽，并且终归只有昙花一现似的辉煌。早在13世纪初，英国人在意大利北部韦尔切利(Vercelli)建造圣安德烈教堂时引入了尖拱，而德国人玛吉斯特·雅各布(Magister Jacobus)也在阿西西(Assisi)动土建造教堂，几乎与此同时，古典雕塑的伟大复兴者尼古拉·比萨诺(Nicola Pisano)就开始抗议这些新风格，而主张恢复古风。而13世纪的结束也标志着文学领域一场彻底革命的开始。但丁在当时更多是作为巴普蒂斯塔曼·图努斯(Baptista Mantuanus)的追随者和古典文学的资深研习者存在，而不是一个基督教诗人。在14世纪，彼得拉克(Petrarch)和薄伽丘

(Boccaccio) 这两位亲密的好伙伴，并没有像大家想象的那样耗其一生在撰写诗文，而是在马不停蹄、不遗余力地保护与修复古希腊与古罗马作家已经佚失已久的文字作品。奇诺·达皮斯托亚(Cino da Pistoia)和其他博学多识的律政专家与社会公知引领起古代法律典籍研究的热潮，并建立起了法学研究院。薄伽丘第一个将古老神话用通俗易懂的语言介绍到意大利，并在佛罗伦萨设立了第一个希腊语言研究席位，从君士坦丁堡邀请了博学的希腊学者莱昂提斯·皮拉图斯(Leontius Pilatus)担任教职。意大利的贵族接过了复兴古典文化的第二棒，他们中间比较著名的有拉文纳的约翰(John of Ravenna，彼得拉克的学生)、利奥纳多·阿莱提诺(Lionardo Aretino)、波吉奥·布拉乔利尼(Poggio Bracciolini)、埃涅阿斯·西尔维厄斯(Aeneas Sylvius，即教皇皮亚斯二世，1458—1464)，以及美第奇家族的老父柯西莫·美第奇。这些能人贤士将能修复的所有古典文献搜集起来，收藏在公共与私人图书馆，与此同时，约在15世纪中期，印刷术来到了意大利。在苏比亚克本笃会的支持下，德国的怀恩海姆(Sweynheim)和潘那兹(Pannartz)在著名的圣思嘉(Santa Scholastica)修道院建立起印厂，于1465年出版了拉克坦谛(Lactantius)的著作。1467年，印厂搬到了罗马，他们的首要成果就是出版了西塞罗的《论演说家》。印刷开始普及，德国与法国印圣经与教会文学，英格兰印流行文学，而到了意大利，几乎清一色印的都是古典文学。法国人尼古拉斯·詹森(Nicholas Jenson)被路易十一派往福斯特和谢弗，学习“新的制书工艺”，后来他把所学从美因茨带到威尼斯，发明了意大利斜体字，随后即被奥尔德斯·马努蒂乌斯(Aldus Manutius)所用。马努蒂乌斯不仅是个满腔热忱的印刷商，还是一名博学多才的编辑，从1490年起，他陆续快速出版了一系列希腊与拉丁典籍。在他早期出版的著作中，有一本在艺术史上颇有影响，即《寻爱绮梦》(Hypnerotomachia)，或称《普力菲罗的梦》，由博学的教会学者弗拉·科隆纳(Fra Colonna)写就。该书由丰富的木刻版画构成，设计装帧的水准不亚于艺术家安德利亚·曼特涅

(Andrea Mantegna)的作品。这些版画显示出作者对古典装饰的深入研究，它与中世纪风格迥然不同，一经出版便在欧洲大陆上散播开来。1486年维特鲁威的《建筑十书》在罗马出版，1496年在佛罗伦萨出版，1511年插图版在威尼斯出版；阿尔贝蒂的杰作《论建筑》(De Re Aedificatoria)于1485年在佛罗伦萨出版。这些都给那个时代的古典艺术回归奠定了基调，使在意大利重获流行的古典设计能够借此迅速传播到其他国家。奥尔德斯在威尼斯的首批继承者，同城的吉奥利蒂(Gioliti)以及佛罗伦萨的吉伦蒂(Giunti)，迅速出版了大批量的古典著作；这样，印刷术的普及使文艺复兴运动迅速蔓延到其他国家，如果当时印刷术没有被发明出来，那么很有可能这场运动就会被局限在意大利的土地上。

然而，早在第一批在古典世界里孜孜以求的探索者取得成果之前，艺术界就有迹象表明，意大利艺术的某些部分与哥特艺术在本质上是格格不入的。阿西西教堂天顶上的装饰，出自绘画之父契马布埃(Cimabue)之手，上面的莨菪叶栩栩如生；尼古拉·皮萨诺(Nicola Pisano)和许多13、14世纪的大师也从古罗马遗存中提炼出很多重要的设计元素。然而，要直到15世纪初期，这场运动才算初有成效。意大利早期的文艺复兴只是停留在理论上的复兴，而直到15世纪中期，才有了真正意义上的艺术复兴。我们可能意识到，在早期的作品中，人们更多借助自然之物来表达，经典艺术之所以经典的真正原因并不为人所知，也并不被仿效。这一阶段还偶尔存在一些缺陷，到了后期得到改善，艺术教育也更为规范了。后期的作品则几乎是直接模仿古迹的，所以更加完整也更加优雅，但相比之下，其实我们更欣赏这些先行者作品中的清新与天真意味。

在文艺复兴的道路上，著名的雅各布·德拉·奎尔查(Jacopo Della Quercia)先行迈出了一大步。他从出生地锡耶纳来到卢卡，大约在1413年在大教堂为领主奎因奇·卡雷托的妻子伊拉莉亚创作了一个雕

塑。在这个有趣的作品中(或许可以在水晶宫看到它的复制品)，我们可以看到奎尔查对自然形态有分寸感的追求，这不仅体现在围绕在基座上部的花球围饰，也体现在托起花球的“小胖墩”天使；小胖墩的罗圈腿反映了他对自然描摹的朴实性。而他真正的杰作，是锡耶纳广场的喷泉。这个喷泉花费了2200个达克特金币，即便今天喷泉已经因为岁月侵蚀破败不堪，但仍然透露着它的制作者无与伦比的才华。在他完成了这个处女作之后，他被冠以“喷泉大师”之名。这个作品让奎尔查声名鹊起，成为了锡耶纳大教堂的督察员，在经历了勤勉劳苦与起起落落的一生之后，于1424年去世，享年64岁。尽管他在佛罗伦萨洗礼堂第二个青铜大门的设计方案上落选了，但他的一生备受尊崇，去世之后对雕塑艺术仍具有深远的影响。然而，尽管他是一名伟大的雕塑家，和同时代的洛伦佐·吉贝尔蒂(Lorenzo Ghiberti)相比，他在写实的分寸感、优雅性、灵活性以及装饰搭配的天分方面，被远远抛在了后面。

1401年，民主政府统治下的佛罗伦萨冉冉升起成为欧洲城市之星。在这种政体下，各个行业都建立起了行业协会，被称为“Arti”，由不同执事所代表；这一年，执事们决定为洗礼堂再建造一个青铜大门以和安德利亚·皮萨诺(Andrea Pisano) 所建的大门相配，之前的那个虽然高贵大气，却是哥特风格的。

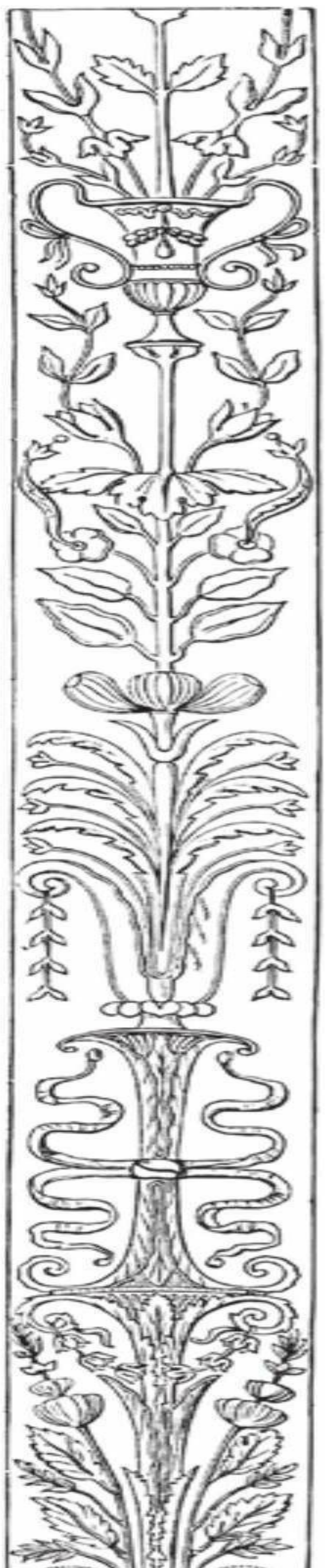
佛罗伦萨执政团(Signoria)将此事在意大利最优秀的艺术家群体间广而告之，一场公开的竞赛开始了。当地人洛伦佐·吉贝尔蒂当时还非常年轻(22岁)，他参加了这场竞标，同另外两位设计师布鲁内莱斯基(Brunelleschi)和多纳泰罗(Donatello)在竞标中脱颖而出。后两位设计师后来自愿退出了竞争。23年后大门终于制作完毕，被安装在洗礼堂。大门设计优美、工艺精湛，所以执政团又请吉贝尔蒂设计督造了另一扇大门，并于1444年完工。这件作品的设计与工艺可谓前无古人后无来者，对它登峰造极的内在优点以及在艺术史上的影响力，给予多少赞誉都不为过。大门嵌板周围的装饰(部分见插图页七十五的图3)值得好

好研究一番。吉贝尔蒂从身为金匠的岳父那里学习了最初的技艺；　他不属于任何流派，也没有自成一派，他对艺术的影响力更多体现在米开朗基罗和拉斐尔对他的崇敬和研究上，而并非开宗立派、广纳门徒。吉贝尔蒂于1455年在佛罗伦萨寿终正寝。他的作品美则美矣，却未见蓬勃的生命力与阳刚之气，后继者多纳泰罗正好弥补了这一不足；而卢卡·德拉·罗比亚(Luca della Robbia)则集两位艺术家的优点于一身，在他漫长的一生(1400—1480)中创作了无尽的作品，其中的装饰部分恣意潇洒，气韵优雅，充满古意。菲利波·布鲁内列斯基(Filippo Brunelleschi)兼具雕塑与建筑才华，在雕塑方面他创作了可与吉贝尔蒂的作品相媲美的圣乔瓦尼洗礼堂大门的精美试作，在建筑方面他留下了金碧辉煌的佛罗伦萨花之圣母大教堂。这种建筑与雕塑才能的融合，确实是那个时代的特色。人物、叶饰以及传统纹样完美地融合于装饰线条与其他构件，仿佛在诉说着艺术家如何胸有成竹地将他的作品打造得如此呼之欲出。

同托斯卡纳地区一样，那不勒斯、罗马、米兰和威尼斯同样经历了审美趣味的革新。在那不勒斯，艺术之炬被马萨乔(Massuccio)点燃，传递到了安德利亚·奇乔内(Andrea Ciccione)、巴博乔(Bamboccio)、摩纳哥(Monaco)和阿米洛·菲奥里(Amillo Fiore)手中。

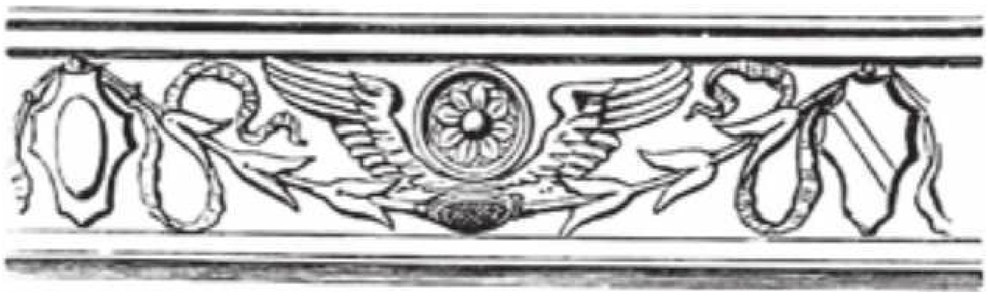
罗马皇族云集，历任教宗发起修建大型工事，这些都吸引着能人贤士来到帝都；在宫廷与教堂里，我们仍旧能够遇到古代装饰性雕塑的精致残件。布拉曼特(Bramante)、巴尔达萨利·佩鲁齐(Baldassare Peruzzi)、巴乔·平特里(Baccio Pintelli，圣阿戈斯蒂诺教堂内饰的阿拉伯式花纹就是出自他之手，该作品可以称得上是罗马最早的纯文艺复兴作品，我们在这里用木刻呈现了一些优雅的范例)，甚至伟大的拉斐尔本人也欣然为刻工设计装饰图样，这些图样都唯美而华贵。佩鲁贾圣彼得大教堂(San Pietro dei Casinensi)唱诗班的木制座椅上，留下了拉斐尔永恒的经典。斯蒂法诺·达贝加莫(Stefano da Bergamo)的精

湛雕工也完全能和拉斐尔的美妙设计相称。在米兰，大教堂和帕维亚卡尔特修道院开创了真正不同凡响的艺术流派，涌现出弗西纳(Fusina)、索拉里(Solari)、阿格拉蒂(Agrati)、阿马迪奥(Amadeo)和萨奇(Sacchi)这样的大师。这片地区是雕塑家的沃土，毋庸置疑，他们都是石匠科马西尼大师衣钵的继承者。中世纪许多伟大建筑上的华美装饰，全是出自他们之手。在16世纪的伦巴底艺术家中，阿古斯蒂诺·布斯蒂(Agostino Busti，多称庞巴耶)和他的学生布兰比拉(Brambilla)最受赞誉，他们设计督造了帕维亚卡尔特修道院精美的阿拉伯式花纹装饰，为令人惊叹的传世之作。在这里我们展示了一些祭坛石盆装饰的木刻插图，是帕维亚阿拉伯式花纹的一般式样。在威尼斯，最为引人注目的是伦巴底派艺术家，如彼得罗(Pietro)、图里奥(Tullio)、朱利奥(Giulio)、桑特(Sante)和安东尼奥(Antonio)，他们的才华使这座城市光彩熠熠，布满著名的建筑丰碑。随后出现了里奇奥(Riccio)、博纳多(Bernardo)和多梅尼科·曼图亚(Domenico di Mantua)和很多其他雕塑家，但是他们的光华全被伟大的雅各布·桑索维诺(Jacopo Sansovino)一人所遮掩了。在卢卡，马泰奥·西维塔利(Matteo Civitale， 1435年生，1501年卒)在他的有生之年都维持着赫赫大名。回到托斯卡纳，15世纪末期出现了至臻至美的装饰性雕塑，它们不再一味对自然进行单纯的模仿，更多的是对古典进行传统的程式化的再现。菲索列派的米诺·菲索列(Mino da Fiesole)大名鼎鼎，他与贝尼代托·马贾诺(Benedetto da majano)以及内纳尔多·罗塞里尼(Bernardo Rossellini)一起，创造了佛罗伦萨和托斯卡纳其他重要城市教堂里的不朽之作。这些艺术家在木雕、石刻、大理石雕方面造诣颇深，只有前面提到的诸位先辈和少数同辈才可与之一竞高下。这些同辈中有安德烈·康图奇(Andrea Contucci)，即老桑索维诺(Sansovino)，他设计的罗马人民圣母堂纪念碑装饰角线精美绝伦、无出其右，成为该教堂的骄傲。他的学生雅各布·塔蒂(Jacopo Tatti)继承了师名，成为唯一可能与大师匹敌者。我们在后文中还会介绍。



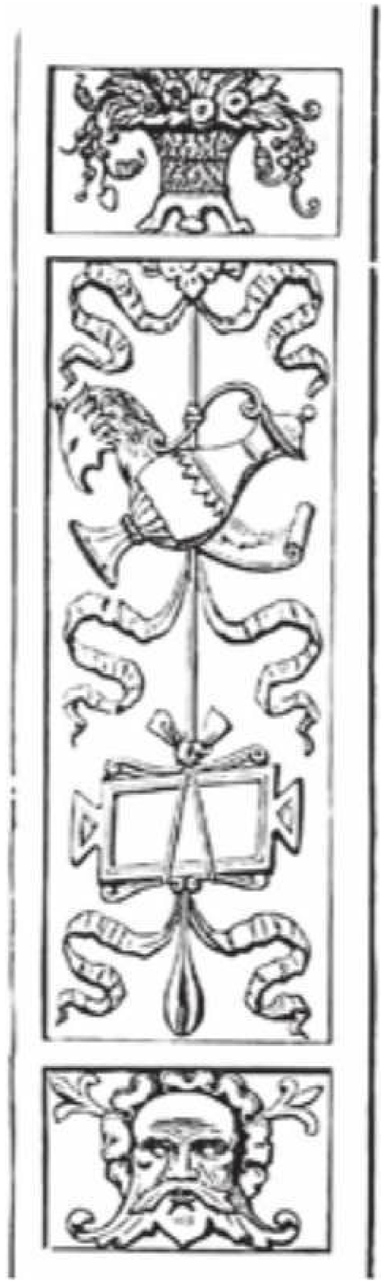
巴乔·平特里为圣阿戈斯蒂诺

教堂设计的阿拉伯式花纹



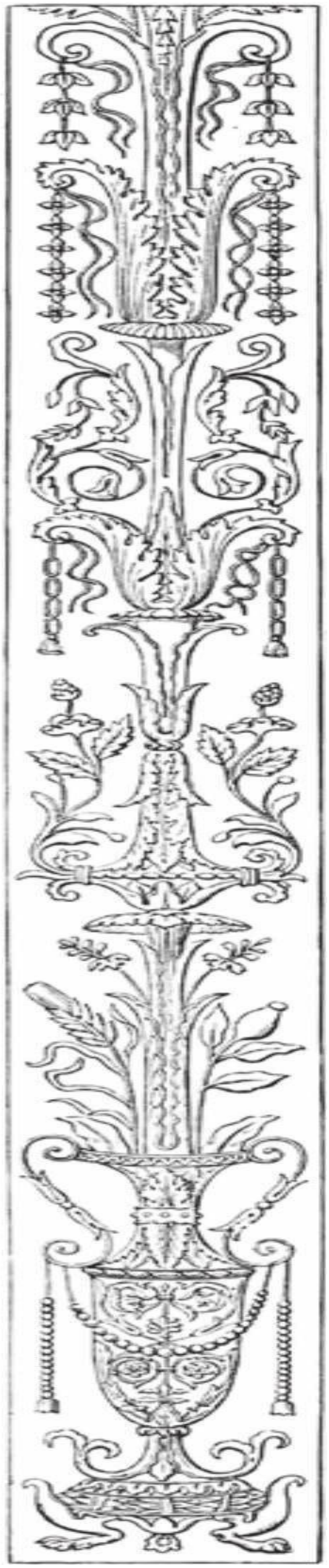
帕维亚卡尔特修道院(Certosa di Pavia)

祭坛石盆上的嵌板



帕维亚卡尔特修道院(Certosa di Pavia)

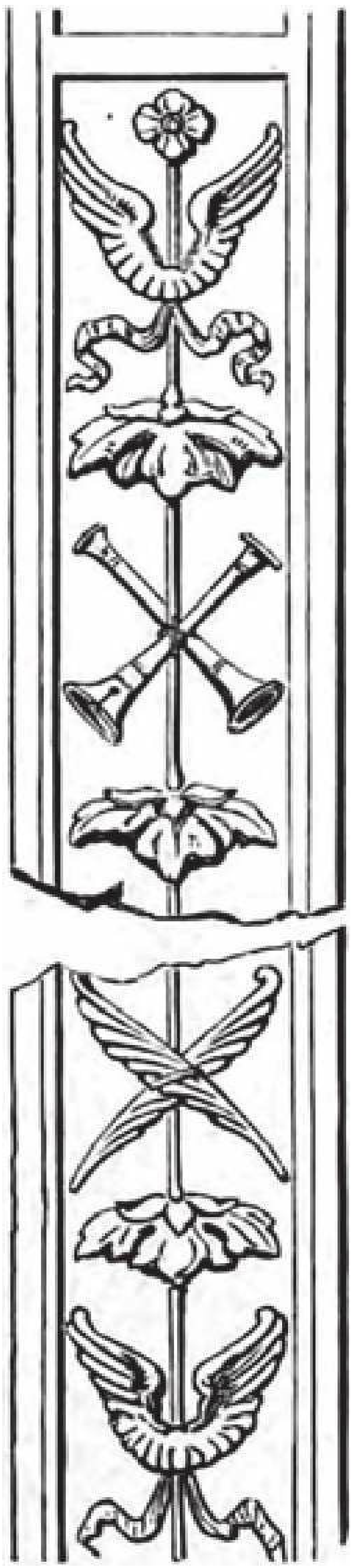
祭坛石盆上的嵌板



巴乔·平特里为圣阿戈斯蒂诺

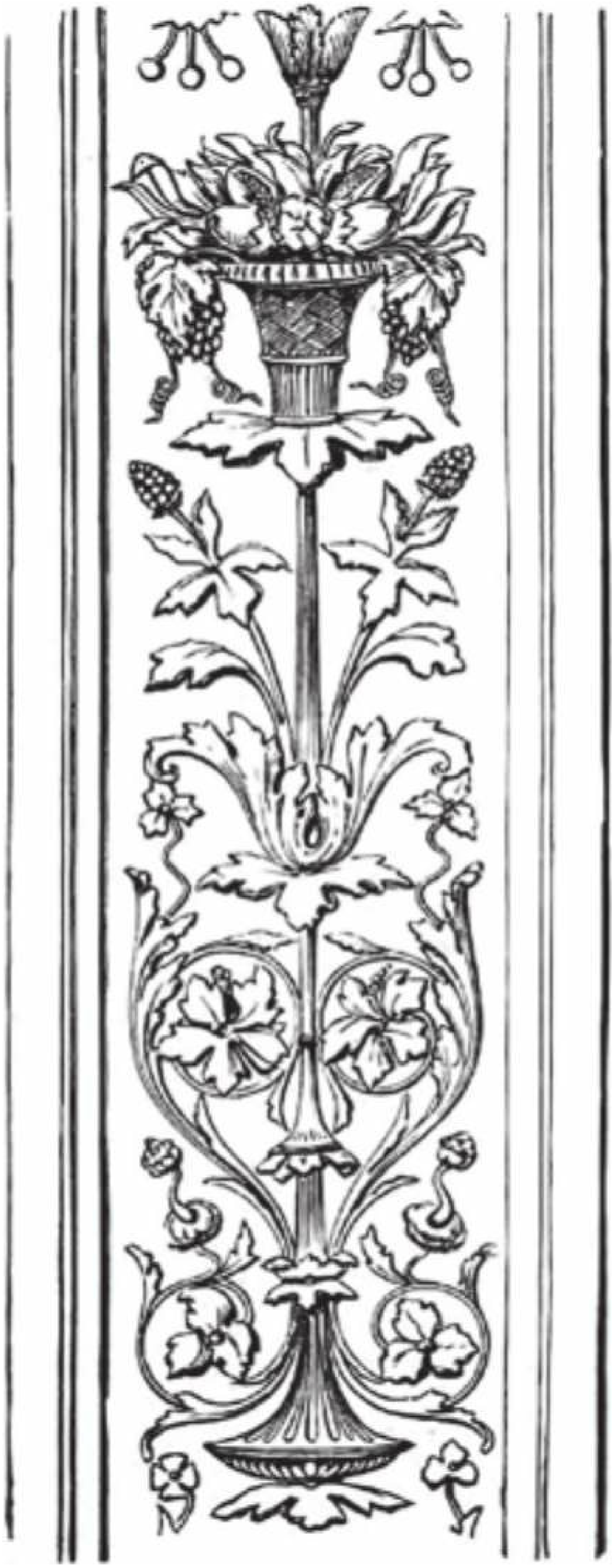
教堂设计的阿拉伯式花纹

我们在上文中简略回溯了意大利伟大雕塑家的历史全景，需要谨记在心的是，他们同时也是伟大的装饰艺术家。他们的装饰作品不仅是作品也是艺术教程，供后世的艺术家和匠人研究学习。16世纪浮雕装饰最迷人的特质，体现在由不同平面打造的光影变化，不仅包括与底面平行的表层部分，也包括与底面相切处各种角度的平面。

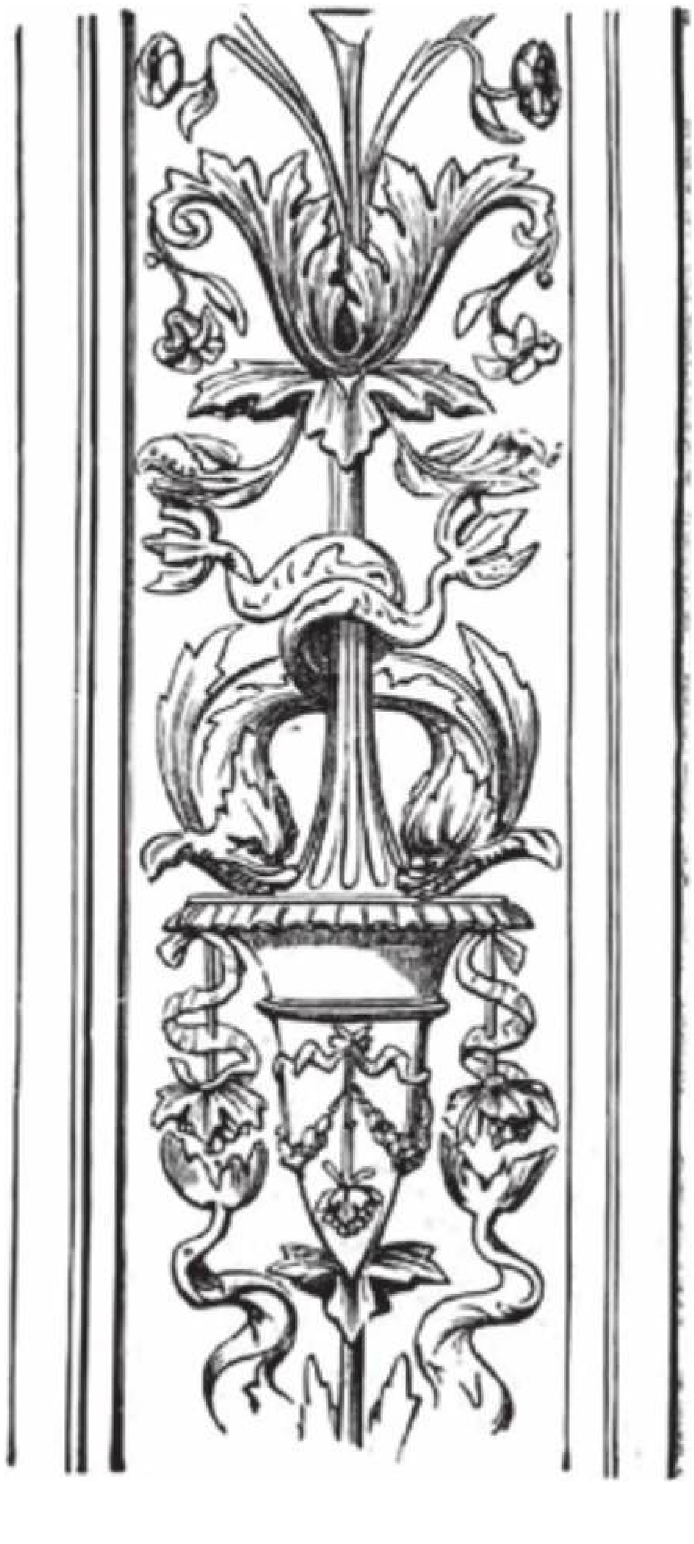


帕维亚卡尔特修道院(Certosa di Pavia)

祭坛石盆上的装饰



威尼斯奇迹圣母堂壁柱图案局部

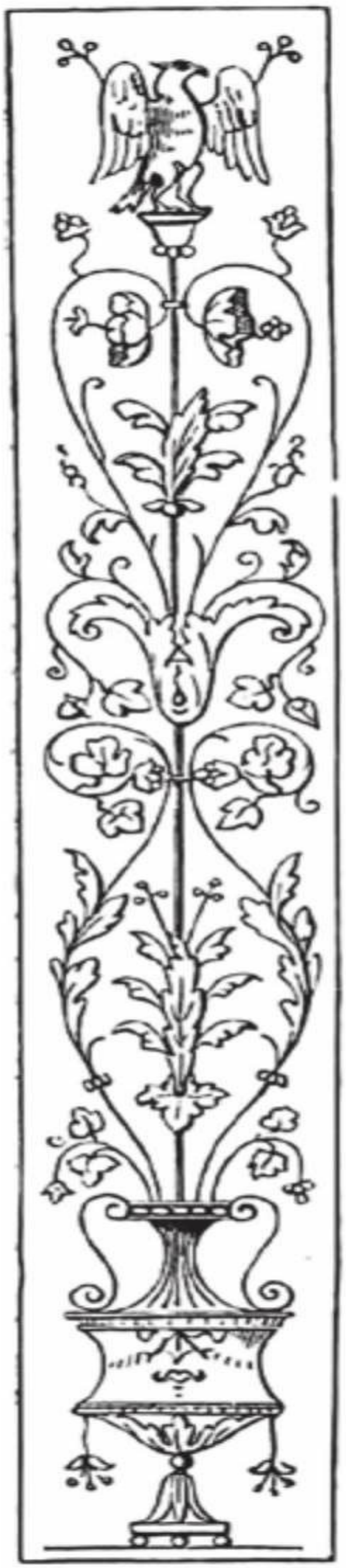


在这个原则下，涡旋纹的浮雕厚度会沿着涡旋慢慢变小直到涡眼处，与厚度一致的浮雕相比显示出完全不同的效果。16世纪的艺术家们显然更偏爱前者，所以涡旋纹样无论繁简，他们都能准确地打造出赏心悦目的视觉感受。

对浮雕微妙的光影变化进行精细处理的传统被多纳泰罗推向极致，当时的佛罗伦萨人将他推崇为审美权威，他的作品也被各派艺术家所热爱与仿效。这不仅是因为他首次运用了浅浮雕(bassissimo relievo)，用投影与圆润角线突破了一般浮雕的限制，他也是第一个将浅浮雕与中、深浮雕结合在一起的，从而用多个平面营造出一种如绘画般层次分明的效果。作为一名优秀的雕刻大师，他未曾越界打破雕塑传统，但他从雕塑的姊妹艺术绘画中汲取了新的营养，丰富了16世纪佛罗伦萨的艺术实践。虽然艺术家们仅仅是通过勤勉地钻研古典发现了这些技术，我们仍将之称为创新；那个时代的装饰艺术家对此竞相仿效，我们才得以在文艺复兴最精彩的雕刻与模塑上看到那些与众不同、令人惊叹的雕刻技艺。

至臻至美的浮雕艺术，定会将各平面上的装饰图案与光影巧妙融合在一起。这样远观时，我们只是捕捉到和谐对称的几何图案中几个关键点；靠近观察时，这些关键点联结成线条与图案；而细细品赏时，叶饰与细嫩的卷须映入眼帘，这是经艺术家甄选后对自然之物的抽象呈现，精雕细琢的表面检查不出任何瑕疵。16世纪意大利雕刻装饰艺术硕果累累，比如伦巴底派艺术家设计的威尼斯奇迹圣母堂(插图页七十四图1、8、9)，桑索维诺设计的罗马人民圣母堂(插图页七十六图1)，吉贝尔蒂设计的佛罗伦萨洗礼堂大门(插图页七十五图3)，穆拉诺的圣米歇尔教堂(插图页七十四图4和6)，圣马可大教堂修道院(插图页七十四图2)，巨人阶梯(插图页七十四图5和7)，以及威尼斯其他一些建筑。这些作品里，叶饰或卷须都井然有序，未曾扭曲或违背自然生长法则；若非呈现特殊效果的需要，也不会刻意增添流畅感或冗余细节；艺术家们不遗余

力、孜孜以求，一凿一刻皆出于艺术之爱，不像现如今的艺术界，重要原则搁置一边，细枝末节反而被大肆追求，实乃本末倒置。



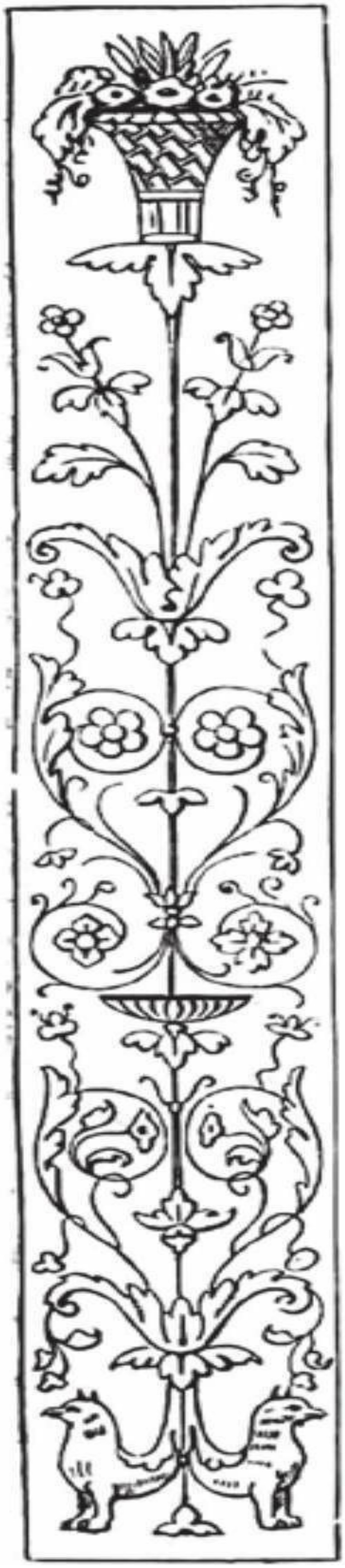

威尼斯奇迹圣母堂大理石台阶的小壁柱，图里奥·隆巴尔多(Tullio Lombardo)作，约1485年

后来，除非像多纳泰罗这样的大师，很多艺术家缺乏传统浮雕艺术的分寸感，绘画元素的引入反而把浅浮雕打造得不伦不类。甚至伟大的吉贝尔蒂也不例外，他在雕塑中引入了透视技巧和过于写实的辅助图案，大大损害了作品的典雅气质。帕维亚卡尔特修道院的很多装饰性雕塑便犯了这样的错误，雕塑本应引发观赏者心中的大美与庄严情感，而这些雕塑却只是艺术家的自娱自乐——它们仿佛是装饰着花环、悬挂着泥板、漂浮着仙女的藤蔓丛生的玩偶之家，而不是用来追忆亡者、敬畏神灵的庄严艺术作品。

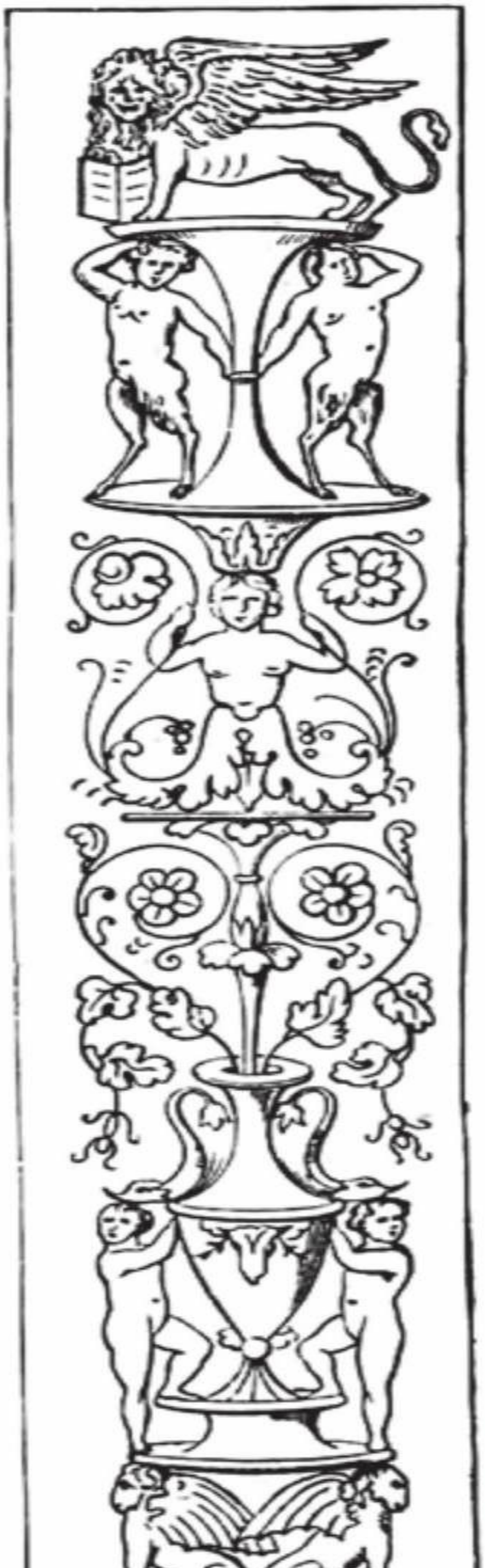
对这些建筑装饰还有一项比较公允的指责，即设计师的意图与雕带、壁柱、嵌板、拱肩上呈现的装饰并不协调一致。或悲或喜的脸庞、乐器、类阳具的端头装饰、古祭坛、三足祭坛、奠酒器、起舞的爱神、海妖与怪兽，它们放在一起或许也称得上和谐，只是作为纪念性建筑和宗教场所的装饰有欠妥当。但是圣俗事物混杂搭配的错处不应只由文艺复兴艺术家来承担，他们的作品只是反映了那个时代的主流思想，神话象征主义的复兴只不过是对当时东方教条主义影响下禁欲主义束缚的一种反抗，数个世纪里教会公开支持禁欲传统，对愚昧而动荡的民众的压迫已无可复加。14世纪里最虔诚的教徒都不免受到这股圣俗交融之风的影响，更不用说但丁的“喜剧”，在这部被全世界文学界称之为“神曲”的作品中，哥特风格和古典主义交错纠缠，而当时的文学作品也几乎都呈现出这种交融的风气。

研究意大利16世纪浮雕装饰对雕塑家而言非常重要，而对建筑师来说又何尝不是如此。因为任何建筑风格都不能把装饰排除在外，装饰既被建筑线条所包裹、从属于建筑，又必须与邻近的建筑线条形成和谐的对比关系。纵向装饰很少能够直接转化为水平装饰，反之亦然；同样，

装饰与角线，或者说图案与其上框，整体上对称有序、比例协调，很少出现失调的情况。插图页七十四、七十五和七十六所收图案，大多线条优美，虽花纹自然，装饰布局却显人工斧凿之痕迹。伦巴底派在威尼斯奇迹圣母堂的作品(插图页七十四图1、8、9以及插图页七十六图2)，安德利亚·桑索维诺在罗马的作品(插图页七十六图1)，多梅尼科和贝纳迪诺·曼图亚在威尼斯的作品(插图页七十四图5和7)，都达到了很高的艺术水准。后来装饰艺术进入繁荣期，浮雕装饰多采用厚雕，花茎与卷须都加粗了，无需进行削尖处理，艺术家不再勤勉地模仿自然生命的萌生与灵动模样，嵌板装饰内容更为丰富，整体风格从精炼转向繁复。雕塑家似乎在与建筑师一争高下，建筑师为了防止雕塑喧宾夺主也进行了反击，他们加粗了装饰线条，厚重之风开始流行。我们在热那亚地区的作品中能够看到这种“过剩”装饰的趋势，如插图页七十五的图1、2、4、5、8、9和11以及插图页七十六的图4、5、7、8和10。插图页七十六的图6取自布雷西亚著名的马丁嫩戈(Martinengo)墓，清晰展现了这种密集装饰的趋势。



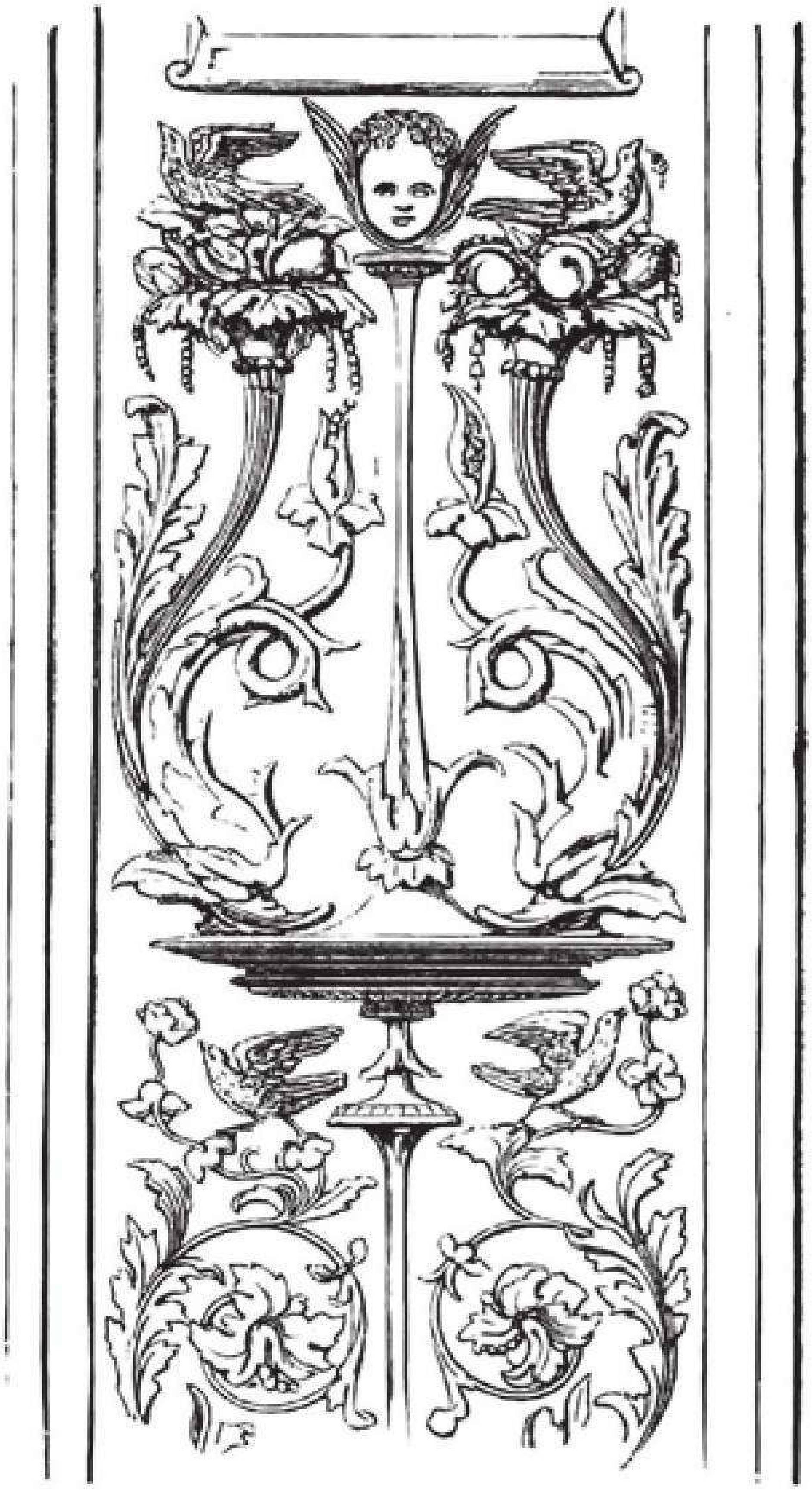
威尼斯奇迹圣母堂大理石台阶的小壁柱



威尼斯公爵宫巨人台阶上的小壁柱，贝尼代托与多梅尼科作品



威尼斯奇迹圣母堂的垂直装饰带



热那亚多利亚宫殿群某宫殿(靠近圣马泰奥教堂)门廊雕刻局部

雕塑运动风起云涌的同时，绘画界也在发起一场革命。契马布埃的学生乔托(Giotto)挣脱了希腊艺术传统的镣铐，投入了自然的怀抱。像他的老师一样，他的装饰作品有着马赛克镶拼风格，饰带弯曲交织，茛苕叶饰自由流转。他在阿西西、那不勒斯、佛罗伦萨、帕多瓦的壁画与壁饰中，展现了数量、布局与色彩对比方面优雅的平衡。这种平衡原则在14世纪作品中广为运用，涌现出西蒙尼·梅米(Simone Memmi)、塔代奥·巴托罗(Taddeo Bartolo)、奥立安涅(the Oreagnas)、彼得罗·洛伦佐(Pietro di Lorenzo)、斯皮内洛·阿雷蒂诺(Spinello Aretino)等壁画装饰大师。到了15世纪，贝诺佐·戈佐利(Benozzo Gozzoli)向自然与古典学习，在墓园建筑背景和圣吉米尼亚诺教堂(San Gimignano)的阿拉伯纹分隔装饰中，可以感受到他的作品特色。正如多纳泰罗推动了雕塑艺术的进步，安德利亚·曼特涅也推动了绘画艺术的发展，这种发展不仅仅体现在人像画作，也包括了从古典艺术中借鉴而来的各种装饰画作。汉普顿宫(Hampton Court)有幸保留了他无与伦比的作品，在这些作品中，哪怕是最微小的装饰细节都带着古罗马气质。到了15世纪末期，建筑彩饰又带着新的气息强势回归，这个时期的风格混杂着阿拉伯纹与怪诞风格，我们在后文中会继续介绍。

让我们把目光从意大利转到法国。法国是第一个接过意大利文艺复兴之炬的国家。查理八世与路易十二世在对意大利的军事远征中，从佛罗伦萨、罗马和米兰领略了艺术之辉煌，他们对意大利艺术的欣羡之情感染了法国贵族。第一个明确预示艺术新风尚的是1499年建成的查理八世纪念碑(不幸于1793年遭到破坏)，它鎏金铜质，周边装饰着美德女神，全然是意大利风格。同年，路易十二世从维罗纳邀请了著名建筑师弗拉·乔康多(Fra Giocondo)来到法国，他既是老奥尔德斯的友人和门生，也是维特鲁威著作的编辑。从1499年到1506年他都待在法国，受皇

室之邀设计了塞纳河上的两座桥，也可能有其他一些小作品没有留存到现世。美轮美奂的盖伦城堡(Chateau de Gaillon)在1502年由红衣主教昂布瓦斯(Cardinal d’Amboise)主持修建，它常常被认为是乔康多的作品，但艾默里克·戴维和其他法国考古学家认为这一论断并无充分根据。从城堡内部装饰风格来看，整个建筑应该出自法国建筑师之手，而不是乔康多的作品，乔康多更多是一名建筑工程师而非装饰艺术家。另外，作品中蕴含的经典元素充满勃艮第风格，将之归功于乔康多恐怕有失公允，法国文艺复兴建筑的开山之作当然有可能是由法国艺术家完成的。戴维耶先生(M. Deville)在1850年出版的书中陈述了此事的来龙去脉，才算彻底平息了争议。根据书中所述，或许红衣主教曾向乔康多咨询过城堡的整体设计规划，而身为泥瓦匠的法国建筑师纪尧姆·塞诺(Guillaume Senault)和他的同伴才是真正实施具体计划的人。参与城堡建筑的主要人物中有一名意大利人贝朗特·梅奈尔(Bertrand de Meynal)，从风格判断，就可以看出一些经典阿拉伯纹样就是出自他手，另外他被委派把精美的威尼斯喷泉从热那亚搬运过来，成为著名的盖伦堡喷泉，现藏于卢浮宫，我们将其中一些经典装饰刻画下来，见插图页八十一的图27、30、34和38。科林·卡斯蒂尔(Colin Castille)被认为是“古典作品的拼贴师”，他很有可能是在罗马学习的西班牙人。从几个关键点来看，若剔除其中勃艮第元素，法国的文艺复兴作品算是相当纯粹了，和意大利的佳作相比几乎没有区别。

然而，要说第一次将对称的建筑布局和精工细作的细节都发挥得淋漓尽致的，非巴黎附近圣丹尼教堂的路易十二纪念碑莫属，它是16世纪作品里风格最浓郁的作品之一。这座美丽的纪念碑在弗朗索瓦一世的委任下，由托尔斯的尚·朱斯特(Jean Juste)于1518年到1530年主持修建而成。12个半圆拱门围绕着不着一丝的皇家伉俪，每个拱门下站着一位使徒，代表公正、力量、审慎、智慧的4个雕像矗立在四角；国王与王后的雕像以跪姿呈现，尺寸上要大过其他所有雕像。这个浅浮雕，展现了路易十二征服热那亚的胜利者之姿，以及在阿古戴尔之役中的骁勇善

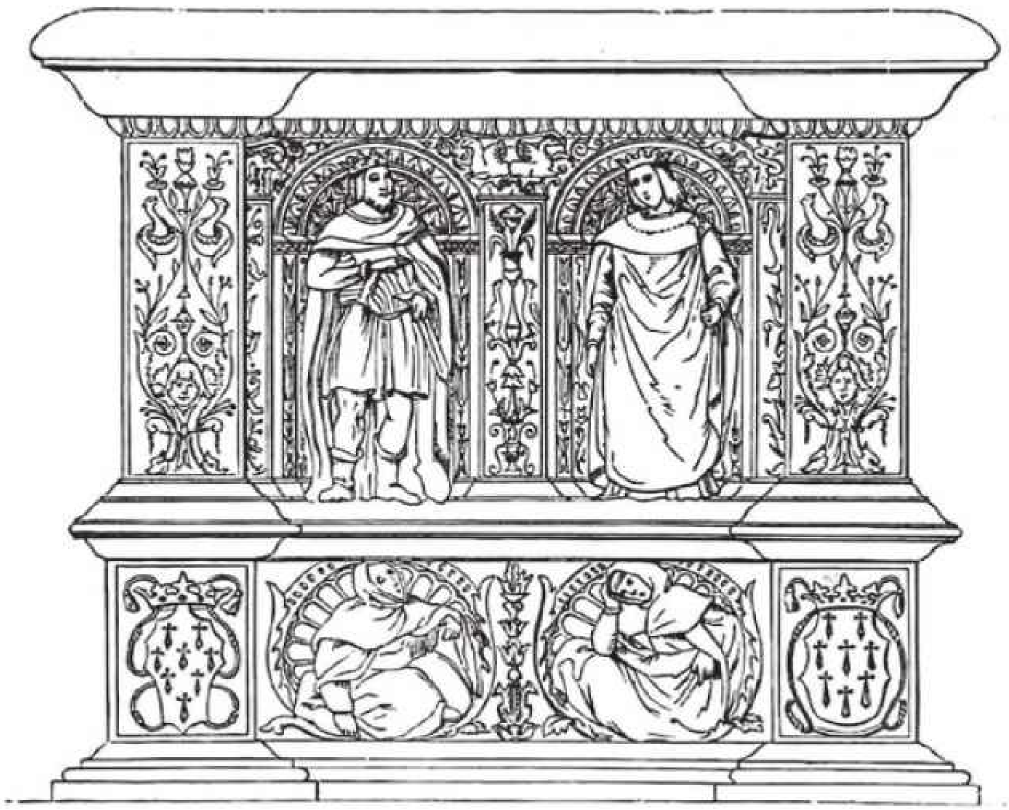
战。

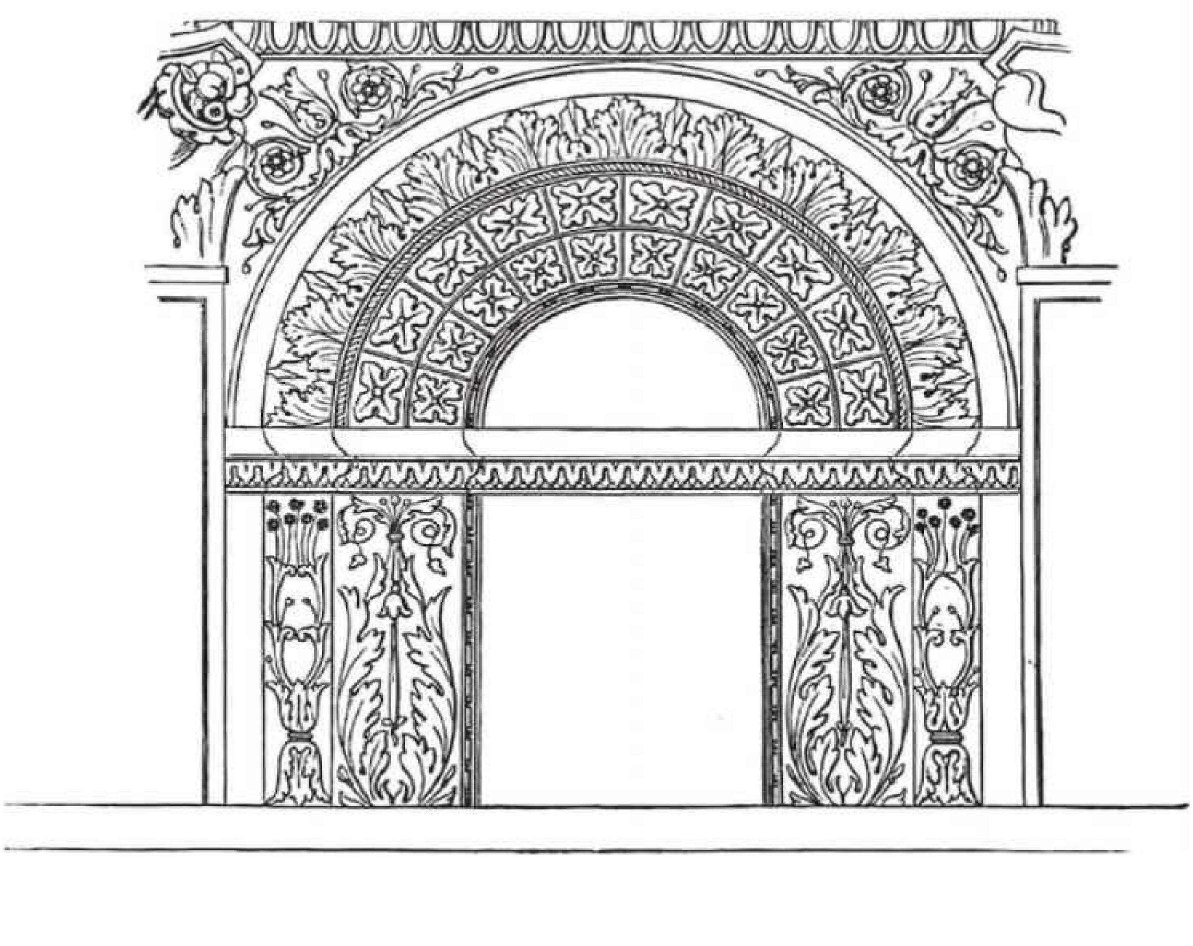
人们通常认为路易十二纪念碑是特雷巴蒂(Trebatti，即保罗·波内)建造的，但事实是他来法国之前纪念碑业已竣工，有皇家记录为证。弗朗索瓦一世在给红衣主教杜普拉(Duprat)的信中明确了是尚·朱斯特，而非特雷巴蒂建造了路易十二纪念碑。(信的原文如下：Il estdeu a Jehan Juste, mon sculteur ordinaire, porteur de ceste la somme de 400 escus, restans des 1200 que jeluiavoiepardevant or donnez pour la ménage et conduite de la ville de Tours au lieu de St Denis en France, de la sculpture de marbre de feuz Roy Loys et Royne Anne, &C. Novembre 1531.)

与路易十二纪念碑同样值得研究的还有同时期所建的沙特尔大教堂，深浅浮雕组成的美丽装饰布满了教堂唱诗班区域外围；浮雕共有41组，描绘了耶稣和圣母的生平，其中有14组出自让·德克西尔(Jean Texier)之手，1514年完成了新钟楼的建造任务后他便开始着手进行大教堂的装饰工作。他的作品中蕴含了真与美，人物造型生动自然，衣褶飘逸优雅，头像充满活力，而那些覆盖壁柱、雕带、角线的阿拉伯式花纹装饰可能是其中最优美的部分。这些图案尺寸都极小，最大的是那些壁柱上的纹样，但也不过八九英寸的宽度罢了。尽管微小，其蕴含的匠心与装饰手法之多变，着实令人叹为观止。装饰图案包括繁茂的叶饰、树枝、禽鸟、喷泉、武器、半羊人、军事纹章以及各种艺术门类使用的器具，它们排版巧妙，品位不俗。弗朗索瓦一世首字母F的花押字在阿拉伯式纹样的簇拥下显得非常醒目，而衣褶上依稀可见1525、1527和1529这些年份的字样。

布列塔尼的安妮(Anne of Brittany)于1507年1月1日在南特的加尔默罗教堂为双亲建造了一个纪念碑，它被安置在唱诗班区域。这是才能与纯真兼备的艺术家米歇尔·科隆贝(Michel Colombe)的杰作。该纪念

碑的装饰细节极其雅致。1515年，鲁昂大教堂中的红衣主教昂布瓦斯纪念碑开始修建，由大教堂的石刻大师卢纶·卢克斯(Roulant le Roux)操刀。这个纪念碑的建成毫无意大利人的助力，因此我们可以认为，意大利文艺复兴的思潮已经深入到法国艺术家心中，激荡着法国艺术的活力。





弗朗索瓦二世(即布列塔尼公爵)及其妻子玛格丽特·富瓦之墓的局部，由他们的女儿安妮在南特的加尔默罗教堂主持修建；米歇尔·科隆贝作品，1507年

弗朗索瓦一世分别在1530年和1531年邀请了艺术家罗索(Rosso)和普里马蒂乔(Primaticcio)至法国，尼科洛·德·阿巴特(Nicolo del' Abbate)、卢卡(Luca)、彭尼(Penni)、切利尼(Cellini)、特赫巴蒂(Trebatti)、圣杰罗姆·罗比亚(Girolamo della Robbia)等杰出艺术家也纷至沓来。这些艺术家的到来，以及枫丹白露派的形成，给法国文艺复兴注入了新的元素，我们会在下文中再次谈到。

木雕艺术史的细节问题并非本书范畴，我们只需要知道，石刻、大理石雕、青铜雕塑的各种装饰技巧很快就被木雕吸收应用，而在工业艺术史上，要动用雕塑家之智巧来打造奢华家具的也只有文艺复兴了。插图页八十一与八十二的示例充分证明了上述评论的正确性。然而，细心的学习者会观察到，早期文艺复兴艺术家惯用的叶饰在逐渐丧失它的重要地位，取而代之的是堆砌的饰物与“狂想”的主题，它们脱胎于古典，意蕴丰富，质感略显厚重；他们也会观察到一系列不同于意大利的图案形象，全部是法兰西民族风格，比如带有小方形或椭圆形刻痕的传统涡旋图案(见插图页八十一页图17和20)，以及头像徽章(见插图页八十一页图1和17)。

15世纪法国文艺复兴的曙光尚未触及彩色玻璃装饰。彩色玻璃的装饰图案、华盖、叶饰、铭文虽清晰流畅，但却过于浮华和生硬，人物形象的设计多受制于当时流行的绘画风格。这些彩色玻璃比13世纪的更为纤薄，尤其是蓝色玻璃，但仍旧呈现出怡人的效果。这个时期涌现出大量的彩色玻璃花窗，几乎每一座法国大教堂都能看到它们的身影，尽管完美的程度各有不同。鲁昂的圣图安大教堂(St.Ouen)的通风窗上，白色方形背景上的人物尤为精美；在巴黎的圣热尔韦教堂(St. Gervais)和马恩河畔夏龙(Chalons-sur-Marne)的圣母院中，也可寻得15世纪制

作的精美彩色玻璃装饰。

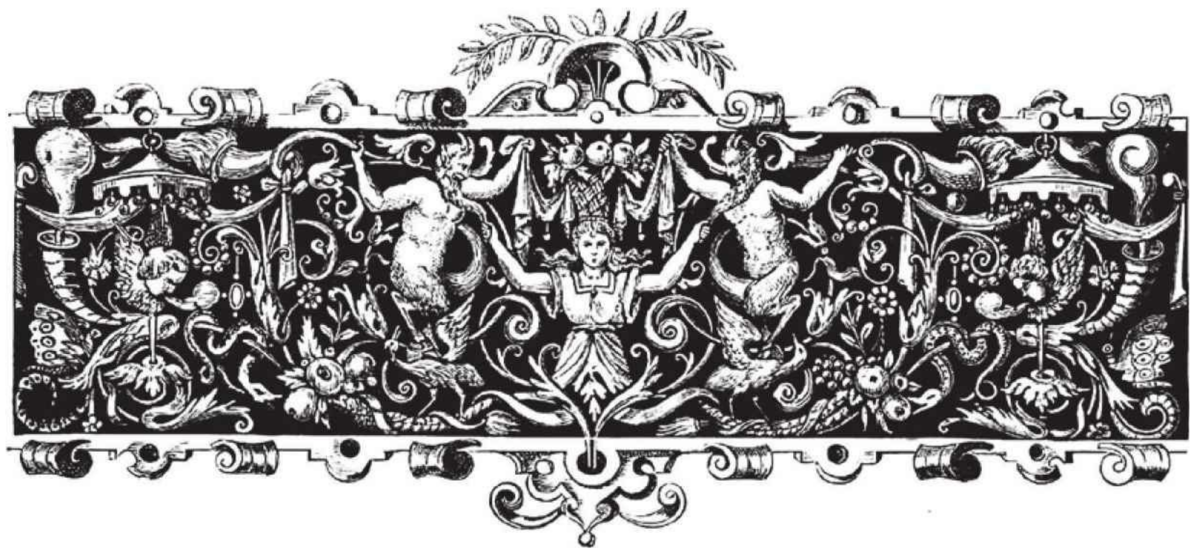
而在文艺复兴时期，彩色玻璃装饰艺术获得长足发展。大师们开始参与草图绘制；珐琅被用来提升色彩的层次感，同时又保持了装饰的丰富性；白色颜料也被更多地使用。很多花窗用了模拟浮雕的灰色装饰画法(grisaille)，例如让·古赞(Jean Cousin)为万塞讷(Vincennes)圣礼拜堂设计的花窗，其中一个窗户描绘了天使吹响第4个号角的场景，构图与绘画都堪称一绝。欧什(Auch)大教堂中保留了阿诺德·德莫尔(Arneaud Demole)的一些佳作；博韦(Beauvais)大教堂也拥有大量这一时期的作品，特别是有扇描绘杰西事迹的精致花窗，由昂盖朗(Enguerand)王子所设计，庄严宏伟的头部和人物的姿态让人想起阿尔布雷特·丢勒(Albert Durer)的作品。

贵族甚至资产阶级会用模拟浮雕的灰色装饰画来装饰宅邸，这种装饰画尽管尺寸不大，但工艺精细，在绘画与布局方面无可挑剔。

到了16世纪末，玻璃装饰艺术开始衰退，大量玻璃画匠无事可做，其中包括著名的伯纳德·帕利西(Bernard de Palissy)，他从小就开始学习玻璃绘画这门手艺，历经重重困难不得不转行，最终在陶艺领域获得了很高的声誉。然而，我们在这里仍然要赞叹他作为玻璃画匠时所创作的那组极富魅力的灰色装饰画，这组画是由拉斐尔设计的，描绘了丘比特和普赛克的故事，它们曾经装饰了帕利西赞助人康斯坦布尔·蒙莫尔茜的住所埃库昂城堡。

文艺复兴装饰艺术很早就来到德国，慢慢地渗透进人们的心灵，直到书籍与刻板印刷加速了它的传播。从很早的时候起便有一批批艺术家离开德国与佛兰德斯(Flanders)，前去意大利的画室深造。他们中间有来自布鲁日的罗杰(Roger)，他在意大利度过了大半生，卒于1464年；也有黑姆斯各克(Hemskerk)和阿尔布雷特·丢勒，他们在很大程度上影响了德国人的艺术风格。丢勒的很多版画都显示出他对意大利艺术有着

充分的理解，有时他偏向他导师沃尔格穆特(Wohlgemuth)的哥特风格，有时又靠近马克·安东尼奥(Marc’Antonio)那种拉斐尔式的简练。他的版画毫无疑问也影响了包括彼得·菲舍尔(Peter Vischer)在内的一批艺术家，正是菲舍尔将意大利造型艺术引入了德国。即便在最鼎盛的时期，德国的文艺复兴也是不纯粹的——它更为偏好“手巧”而非“心灵”，导致后期陷入一种过于繁复的风格；充满生气却有失优雅的绳索、珠宝图案以及复杂的怪兽，取代了早期意大利和法国装饰中优雅的阿拉伯式花纹。



由希奥多雷·德布里设计的阿拉伯式花纹，德国的“小大师”(petits maître)(1598)之一；该纹样仿意大利设计，不同的是包含了绳索、讽刺画与珠宝图案

让我们再把目光从工艺美术转向工业美术，来追溯当时在工业设计领域的复兴情况。由于玻璃与陶瓷具有不变形和稳定的属性，它们往往能给我们留下完整的令人满意的历史证据，所以我们用了整整三页(插图页七十八、七十九、八十)来呈现这些作品。其中大部分作品是选自意大利马约里卡(Majolica)锡釉陶器，下面我们就来谈谈这种有趣的陶器和它的装饰艺术。

釉陶技术似乎是由摩尔人带到西班牙和巴利阿里群岛的，摩尔人很

早就掌握了这项技术并用来制造彩色陶砖贴片以装饰房屋。这些釉陶名曰“马约里卡”，是因为人们认为它是从马约里卡岛传入意大利中部的，而最早的意大利器皿都装饰着几何纹样和撒拉逊风格的三叶饰(见插图页七十九的图31、插图页八十的图13)，为这种观点提供了更为有力的证据。这种技术最先被用在墙面带凹感的彩陶贴片上，后来也被用在釉砖地面。这种釉陶工艺在1450年到1700年被广泛应用，流行于诺塞拉、阿雷佐、卡斯蒂略、弗利、法恩扎(法恩扎彩陶由此得名)、佛罗伦萨、斯佩罗、佩鲁贾、德鲁塔、博洛尼亚、里米尼、费拉拉、佩萨罗、费尔米尼亚诺、杜兰特城堡、古比奥、乌比诺、拉文纳以及阿布鲁奇诸地；而佩萨罗被认为是最早让这种彩陶工艺声名远播之地。最早生产的马约里卡锡釉陶器被称为“mezza”，或者“半” 马约里卡，它们多数为一种粗笨的陶盘，尺寸较大。这些盘子是暗灰色的，背面常常刷上暗土黄色。它们的整体材质粗糙并有颗粒感，但时有金色或虹彩光泽，珍珠色则更为常见。帕塞里(Passeri)等人认为“半” 马约里卡是15世纪的产物；15世纪之后，真正精美的马约里卡锡釉陶器才将之完全取代。

卢卡·德拉·罗比亚(Lucca della Robbia)发明了另一种釉陶工艺。他1399年出生在佛罗伦萨，据说他将锑、锡和其他矿物混在一起做成釉料，给自己做的赤陶雕塑与浅浮雕上釉。这种配方一直秘而不宣，随着1550年家族的最后一位成员过世，配方也就失传了。佛罗伦萨的工匠为复兴罗比亚釉陶工艺做出诸多尝试，但因为工艺非常困难，基本以失败告终。德拉·罗比亚的浅浮雕一般为宗教主题，人物施以光亮的白釉，眼睛的颜色被加深以提升效果，白色人物用蓝色背景映衬不显得乏味。德拉·罗比亚的后继者会加之以带有民族色调的花环与水果装饰，有些人将衣服绘成彩色，而肉体部分则不上釉而保持本色。帕塞里认为佩萨罗人在更早的时候就发明了这种彩釉工艺，这种制陶方法在14世纪一直延续着。但尽管如此，这种彩釉工艺要到1462年才声名远播，当时卡格利的马修·拉尼尔(Matteo de Raniere)和锡耶纳的西蒙·戴·皮科罗米尼(Simone dei Piccolomini)在佩萨罗建立了陶器厂，将当地的

陶器工艺发扬光大。他们也可能是被德拉·罗比亚的作品吸引而来，罗比亚曾受雇于里米尼的西吉斯蒙德·潘道夫·马拉泰斯塔(Sigismond Pandolfo Malatesta)。关于罗比亚所发明的、被他自己和家人视若珍宝的秘密工艺，世人还是多有疑惑。但我们认为，罗比亚工艺的秘密不在于起保护作用的釉层，因为它的用釉也算不上新颖，没有保密的必要，而在于在烧制陶器时将黏土多次回火，使得大型陶块能够得到充分彻底的烧造。

彩釉之虹彩光泽与白釉之晶莹剔透，是马约里卡锡釉陶和古比奥陶器所追求的高品质特质；釉彩的金属光泽往往需要由铅、银、铜、金调出，古比奥陶器在这一方面无出其右。含锡釉料加温到一定程度覆在陶器表面，形成炫目的白釉效果；在釉料干透之前绘制花纹，釉料便会迅速将颜色吸收，所以我们发现釉陶图案往往不那么精确，也就不足为怪了。

海牙博物馆收藏了一个早期佩萨罗陶盘，上有“C.H.O.N.”字样。另外，庞吉利奥尼(Pungileoni)还提到一个藏品，上有“G.A.T.”字样，绘成交织字母符号。这样的例子比较罕见，因为鲜少有陶器艺术家在自己的作品上签名。

陶器纹饰常常取材于圣经人物与圣经故事，但对圣经人物更为偏好，这种偏好一直持续，直到16世纪被古罗马诗人奥维德(Ovid)和维吉尔(Virgil)所取代，当然圣经题材依旧长盛不衰。陶盘的背面往往会用蓝色的文字对描绘的主题做简要介绍。到后来，人们开始用历史古典人物和现世人物的肖像来装点陶盘，并在人物旁附上名字，圣经故事的热度有所减退。这些主题往往在平盘上绘制，绘画手法平实，会稍作阴影，周围饰以粗犷的撒拉逊风格花纹，与拉斐尔风格的阿拉伯式花纹截然不同。拉斐尔风格花纹是在吉多贝多公爵(Guidobaldo)统治的后期才流行起来的。而浮雕感的饰有彩色水果的盘子，很可能是向罗比亚陶器

致敬之作。

由于吉多贝多公爵的财力难以为继，以及后继者对陶器烧造兴趣的缺失，意大利陶器艺术开始衰落；而东方瓷器的引入并在贵族与富商阶层中间流行，更是加速了它的消亡。另外，尽管历史性题材没有从陶盘上消失，鸟类、狩猎的战利品、花卉、乐器、海怪等图案也更多地出现在马约里卡陶器上，但这些装饰在颜色与工艺上日渐衰落，最终被萨德勒尔(Sadeler)等佛兰芒(Flemings)雕刻艺术家所取代。尽管红衣主教的使节斯塔帕尼(Stoppani)试图复兴此工艺，但他也没能力挽狂澜，彩陶工艺还是迅速衰败下去。

佩萨罗精细的马约里卡陶器在吉多贝多二世时获得了最高的声望，吉多贝多掌管该城，在很大程度上资助了制陶业。自那时起，佩萨罗极力仿效乌比诺陶器，两地陶瓷难分伯仲，材质近似不说，连匠人也用的同一批。早在1486年，佩萨罗的陶器便被公认为是全意大利最优的陶器，佩萨罗的贵族还颁布了一项保护法，不但视购买外来陶器为非法，要处以罚金并没收，而且命令所有外来的瓶瓶罐罐要在8日之内送离该城。该保护法于1532年由弗朗西斯科·玛丽亚一世(Francesco Maria I)确认执行。到了1569年，由于贾科莫·兰弗兰科(Giacomo Lanfranco)发明了大号古典镶金浮雕陶瓶的制作工艺，吉多贝多二世为其颁布了为时25年的专利保护政策，仿制者将会处以500个银币的罚金。不仅如此，吉多贝多和他父亲将永久不用交税。

由于马约里卡陶器款式新颖多样，意大利的王公贵族常常用它们作为礼物馈赠外国权贵。1478年，科斯坦扎·斯福扎(Costanza Sfoza)曾将一个特制陶瓶送给教皇西克斯图斯四世(Sixtus IV)；在洛伦佐·美第奇(Lorenzo the Magnificent)给罗伯特·马拉蒂斯塔(Robert Malatista)的信中，他也提到为表谢意，馈赠了一个类似陶瓶。吉多贝多公爵将一套由塔迪欧·祖卡罗(Taddeo Zuccaro)设计、奥拉齐奥·丰

塔纳(Orazio Fontana)绘制的陶器送给了西班牙腓力二世，又给查理五世送了一套；弗朗西斯科·玛丽亚二世将一套陶罐赠予洛雷托的国库，它是吉多贝多二世下令督造、供自己药房使用的，所有陶罐上都标有药品名称或配方，某些陶罐上面饰有肖像或其他主题。这些陶罐有蓝、绿、黄三色；目前尚有380个陶罐存于洛雷托的库房中。皮克帕索(Piccolpasso)曾留下一份介绍16世纪中期马约里卡陶器图案的手稿，帕塞里提炼出其中要点，并对这些装饰性陶器进行了有趣的分类，他的依据是工匠在装饰陶盘时使用的区分花样的不同术语，以及工匠们的工钱。对此要说明的是，1个银币相当于1/9个坡(paul)， 1格罗斯(gros)相当于1/3个坡(1坡=51/8便士)，1里弗尔(livre)相当于1/3个小埃居(ecu)， 1弗洛林(florin)相当于1/3个小埃居，而1个小埃居，相当于2/3个罗马克朗(相当于现在价值的4先令3便士1法寻)。



宫殿门廊基座局部，该宫殿为热那亚人给安德烈亚·多利亚(Andrea Doria)的献礼

战利品图案(Trophies) ——这种装饰图案包括古代和现代铠甲、乐器、数学仪器以及翻开的书页，往往是在蓝色背景上绘有类似浮雕宝石(cameo)图案。这类陶器一般在原产地(卡斯特尔杜兰特)出售，工匠每做100件可以获得1个克朗的报酬。这种风格受16世纪的大理石雕和石刻装饰的影响，帕维亚卡尔特修道院的居安·加利阿索·维斯康蒂(Gian Galeazzo Visconti)纪念碑，以及我们复刻的热那亚门廊基座(如左图)便是证明。

阿拉伯式图案 ——包含密码般的花押字，以及松散组合在一起的交织绳结和花束。此种装饰被送至威尼斯和热亚那，每100件的工钱为1个弗洛林。

橡树图案(Cerquate) ——这是一种橡树枝条构成的交织图案，蓝色背景上绘以深黄色图案。它被称为“乌尔比诺图案”，因为橡树是乌尔比诺公国纹章上的标志。这种装饰每100件工钱为15个格罗斯。若是装饰下方再能绘上一小段说明文字，艺术家可以额外获得1个小埃居。

怪诞图案(Grotesques) ——男女翼兽交缠在一起，身体末端以叶饰与枝条收尾。这种奇特的装饰往往在深蓝背景上按浮雕宝石(cameo)的样子绘成。工钱大约是每100件2埃居，如果产品来自威尼斯定制，那么价格便可升到8里弗尔。

枝叶图案 ——该图案由带有树叶的枝条构成，尺寸较小，零星点缀在背景里。价格是3里弗尔。

花果图案 ——这种图案组合比较讨喜，通常被送往威尼斯，艺术家的工钱是每100件作品5个里弗尔。这种风格有种变体，即三四片同色大叶子组成绘在不同颜色的背景之中。它们的价格是每100件半个弗洛林。

青花图案(Porcelain)　——白色背景上绘有精美的蓝色花朵以及纤细的叶片与花蕾。工钱是每100件2或更多里弗尔。这种图案很有可能是模仿葡萄牙进口瓷器而作。

绳结图案(Tratti)　——这种图案展示了编织成各式绳结的宽饰带，上面生出纤小的枝条。它们的价格也是每100件2里弗尔。

白纹图案(Soprabianco)　——在陶盘的铅白背景上绘上白色花纹，再配以蓝色或绿色镶边。它们的价格是每100件半埃居。

伞状图案(Quartieri)　——艺术家将底面从中央开始分成6瓣或8瓣，　每一瓣各取一底色，上绘彩色花束。绘者的工钱是每100件2里弗尔。

分组图案(Gruppi)　——宽饰带与小花交织的图案，要比绳结图案大一些，有时在盘子中央嵌有一幅小画。带小画的价格是半埃居，不带小画的则只有2居尔。

烛状图案(Candelabri)　——从盘子的一端延伸到另一端的直立花束，两侧空间则点缀着花与叶。它的价格是每100件2弗洛林。这种是16世纪最早流行起来的，艺术家喜闻乐见的常用图案样式，如旁边的木雕所示。

对于大师乔治·安德烈奥利(Maestro Giorgio Andreoli)、奥拉齐奥·丰塔纳(Orazio Fontana)以及罗维戈的弗兰西斯卡·桑托(Francesco Xanto)等诸多艺术家的优点与代表作，我们就不一一介绍了，因为罗宾逊(Robinson)先生已在他最近出版的《苏拉热收藏目录》(Catalogue of the Soulages Collection)一书中，已经就个中疑难提出了一些新颖有趣的观点，这里就不再赘述了。而弗朗索瓦一世的御用陶艺师伯纳德·帕利西通过不懈的努力，对法国陶瓷艺术的设计与工艺

产生了饶有趣味的革新，我们在这里也一笔带过。我们对他一些高雅的器皿装饰进行了复刻，见插图页七十九的图1和图3，我们认为就设计来说，帕利西的陶瓷堪称法国文艺复兴艺术丰碑中的不朽之作，就如同马约里卡陶器是意大利文艺复兴时期的不朽之作。尽管在路易十二世统治期间，由于红衣主教昂布瓦斯大力促进艺术发展，这种复兴风格开始在法国珠宝设计中崭露头角，但直到弗朗索瓦一世邀请文艺复兴大师切利尼(Cellini)来到王宫，珠宝艺术才到至臻境界。为了更好地欣赏这些金银珠宝，我们有必要迅速整理一下这个珐琅艺术流派的主要特征，该派艺术家在15世纪，更多的在16世纪，将用在金银首饰上的优雅装饰风格广为传播。



热那亚宫殿门廊壁柱局部，该宫殿为热那亚人给安德烈亚·多利亚的献礼

在14世纪末，里摩日(Limoges)的珐琅艺术家认为旧的内填珐琅(champlevé)工艺已经完全过时(我们在插图页七十七展示了旧工艺的大量样例以做对比，见图1、3、4、8、29、40、41、50、53、57、61)，

而且他们发现金匠们也开始从意大利进口半透明的珐琅釉，或者自己动手制造，当然质优质次全凭自己手艺。在这种情况下，珐琅艺术家选择不再在旧领域彼此竞争，而是发明了一种新工艺，这种工艺完全不需要金匠的参与，可以由珐琅艺术家独自完成。最初的尝试自然相当粗糙，也没有什么作品存世；但后来工艺渐渐改进，到了15世纪中期生产已成一定规模，品质也可圈可点。此种工艺流程如下：首先在未抛光的铜板上用尖笔画出图样，施一层透明薄釉，而后艺术家用黑色粗线将原来的图样描一遍，中间填入各种颜色，这些颜色大部分是透明质感的；黑色粗线取代了掐丝珐琅(cloisonné)所用到的金属丝。肉色是最难表达的部分，首先需将底色涂成黑色，然后在其上施以不透明的白釉，该高亮处高亮，该半着色部分保留半着色，这么处理偶尔也会出现透明的淡红效果。最后一道工序是镀金，并模仿拜占庭遗风将仿宝石嵌入其中，这种宝石镶嵌风格此前曾深深影响了阿基坦(Aquitaine)地区。



威尼斯奇迹圣母堂小壁柱下半部分跃动的涡形纹，伦巴底派艺术家作品

最后成品的效果非常类似于一大块粗糙的半透明珐琅——这种效果可能是刻意为之，特别是这些珐琅尺寸不大，刚好可以取代小幅三联画中象牙雕的部分，在中世纪这种三联画是富人们内宅与祈祷室的必备品。因此我们发现，几乎所有早期画珐琅(painted enamels)都是三联画或双联画，或者是它们其中一部分。很大一部分作品还保留了原来的黄铜框架，文物工作者从框上的名字缩写辨认出它们来自于蒙瓦尔尼(Monvearni)的工作室。但不幸的是，除了蒙瓦尔尼和P.E. Nicholat(应该是Penicaud更为妥当)，大多数中世纪的工匠并没有在作品上留名的习惯，于是这些名字便被淹埋在历史的尘埃之中了。

16世纪伊始，文艺复兴运动仍蓬勃发展，特别值得一提的是单色配色画(Camaieu)或灰色装饰画开始流行。里摩日的工作坊捕捉到了新风尚的气息，发明了第二代画珐琅。它的工艺方法与第一代工艺里肉色的画法近似，首先用黑色釉覆满铜胎，接着用不透明的白色釉塑造高光与半着色部分；那些需要上色的部分，比如脸部和叶饰，绘以相应的釉色，最后往往用金色提亮整幅作品；如果需要营造特别金光璀璨的效果，也会在黑色背景和已施釉面上贴上被称作“pallion”的金银薄片。我们可以在莱昂纳多·利穆赞(Leonard Limousin)所制的两幅弗朗西斯一世和亨利二世的肖像画中，窥得整个工艺流程的全貌。这两幅画原来存在圣礼拜堂，后被移至卢浮宫。里摩日的辉煌离不开弗朗西斯一世的照拂，他不仅在市里建起工厂烧造陶瓷，同时授予工厂掌管人、“皇家御用画师兼瓷器师”莱昂纳多以“里摩日大师”的称号，以区别于更有名的莱昂纳多·达·芬奇。当然，里摩日莱昂纳多在艺术上也并非泛泛之辈，当我们观赏他对早期德国与意大利大师的临摹之作，或是他为吉斯(Guise)公爵、康斯特布尔·蒙莫伦斯(Constable Montmorency)、凯瑟琳·美第奇(Catherine de Medicis)等贵族所作的

原创肖像作品，还有其他一些作品时，我们都要记住，他所用的可是所有艺术中最难驾驭的材料。莱昂纳多作品从1532年一直跨越到1574年，同时也涌现出为数不少的珐琅艺术家，他们之中很多作品即便说不上超越，也至少可以同莱昂纳多的作品媲美。其中值得一提的有皮耶尔·雷蒙德(Pierre Raymond)、佩尼库兹(Penicauds)家族、库尔泰(Courteys)家族、让·考特和苏珊娜·考特(Jean and Susanna Court)以及M. D.佩普(M. D. Pape)。库尔泰家族长子皮耶尔不仅是一名优秀艺术家，而且他也因在弗朗西斯一世和亨利二世重金修建马德里城堡时，制作了巨幅珐琅装饰画而闻名。这些装饰画中有9块被保存在库鲁尼酒店博物馆，据拉巴特先生称有3块保存在英格兰。我们发现，里摩日晚期的珐琅艺术不像它早先那样仅局限在宗教题材；相反，那些最著名的艺术家也亲自设计花瓶、首饰盒以及盆罐杯盏等各种日常器皿，周身施以黑釉，再用不透明白釉进行各种装饰。在这种新工艺早期，大部分的釉画题材都来自于德国艺术家的画作印刷品，例如马丁·舍恩(Martin Schoen)和伊斯雷尔·凡·麦肯(Israel van Mecken)等，后来被马克·安东尼奥和其他意大利艺术家的作品所取代；到了16世纪中期，维吉利乌斯·索利斯(Virgilius Solis)、希奥多雷·德布里(Theodore de Bry)、艾蒂安·德·劳恩(Etienne de l’Aulne)和其他“小大师”的作品又取而代之，成为主流。

从15世纪开始，里摩日画珐琅的生产如火如荼，直到18世纪中后期才偃旗息鼓。最后一批艺术家来自努埃耶(Nouailler)家族和劳丹(Laudin)家族，他们的代表作并不使用金银薄片，而且画风多变。

总而言之，我们在此只是鼓励艺术的研习者能够尽可能地避免文艺复兴之奢靡，学会挖掘文艺复兴所蕴含之真美。艺术予我之自由，不亚于政治予我之自由，而有自由便有责任。在有些风格中，需要艺术家自己来把握想象力的分寸感，那么他就不可天马行空，任由思绪驰骋。装饰的素材何其丰富，但素材的选择却要稳重克制，避免装饰过于繁复。

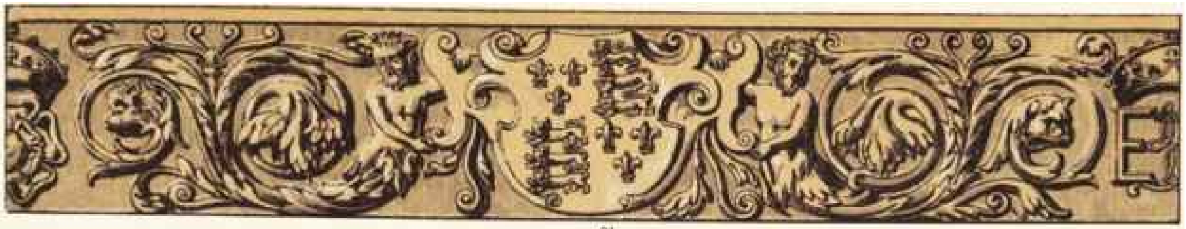
如果没有特定的主题，那么光是花卉图案或程式化元素就足够丰富了，那样既赏心悦目，也不会引发冗余的思考；而如果艺术家想通过直接再现的形式使人们关注他要描述的事物，那么他最好确保真的能达到此目的。文艺复兴的艺术风格往往允许且需要对各种艺术兼容并包，于是艺术家既要有统一驾驭的能力，又要理解各种艺术门类的独到之处。要保证诸门艺术共存在和谐有序的大家庭里，决不允许一种艺术压倒另一种艺术，侵犯它姊妹艺术的地盘。只有保持了这种和谐有序，那么这些艺术风格才能以最高贵、最丰富的姿态，适应高度社会化系统的复杂要求，就如文艺复兴时期，在建筑、绘画、雕塑以及最高水平工艺的交融与统一之下，艺术终得以大放异彩。

迪格比·怀亚特

第十八章 伊丽莎白时期装饰



插图页八十三


01

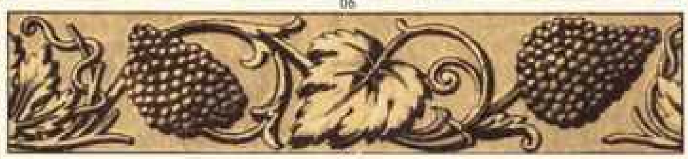

02


03

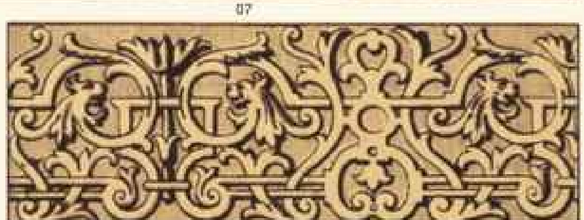

04


06


05


07


08


09

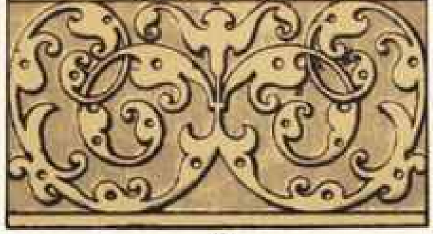

10


11


12


13


14


15


16

01　——石质壁炉架装饰的中央部分，原来保持在威斯敏斯特皇宫，后移至王座法庭的礼服间。

02　——布里斯托尔(Bristol)某旧屋内石雕，詹姆士一世时期。

03　——赫尔福德郡古德里奇宫(Goodrich Court)雕带。亨利八世或伊丽莎白时期，佛兰德工艺。

04　——威尔特郡教堂长座椅上的装饰。

05、07　——约克郡伯顿·艾格尼丝庄园木雕装饰，詹姆士一世时期。

06　——诺维奇(Norwich)附近宅邸的门廊木雕装饰。

08　——贝德福德郡佩文纳姆(Pavenham)教堂长座椅木雕装饰，詹姆士一世时期。

09　——布罗姆利老皇宫壁炉架木雕装饰，詹姆士一世时期。

10、15　——威斯敏斯特修道院陵墓石雕装饰，詹姆士一世时期。

11—13　——萨默塞特郡蒙塔丘特庄园(Montacute)木雕装饰。

14　——克鲁庄园(Crewe Hall)石雕装饰，詹姆士一世时期。

16　——剑桥三一学院大厅木雕装饰。

插图页八十四


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

01　——约克郡伯顿·艾格尼丝庄园石雕装饰，詹姆士一世时期。

02　——肯辛顿荷兰屋，楼梯彩绘装饰，詹姆士一世时期。

03　——荷兰屋木雕。

04　——同上。

05　——沃里克郡阿斯顿庄园木雕，詹姆士一世时期。

06　——古老长椅装饰，伊丽莎白时期。

07　——威斯敏斯特某陵墓石雕装饰，伊丽莎白时期。

08、09　——约克郡伯顿·艾格尼丝庄园石雕装饰，詹姆士一世时期。

10　——恩菲尔德(Enfield)老皇宫木雕菱格图案，伊丽莎白时期。

11　——阿斯顿庄园木雕菱格图案，詹姆士一世时期。

12、16　——贝德福德郡佩文纳姆教堂长座椅木雕装饰，詹姆士一世时期。

13、14　——取自伯顿·艾格尼丝庄园老式沙龙，查尔斯二世。

15、24、26　——柴郡克鲁庄园石雕菱格图案，詹姆士一世时期。

17　——肯特小查尔顿屋(Little Charlton House)贝思丹大理石壁炉架装饰。

18、20　——位于主教门的保罗·品达爵士宅邸(Peter Paul Pindars’ House)木雕装饰，詹姆士一世时期。

19、21　——约克郡伯顿·艾格尼丝庄园木雕装饰，詹姆士一世时期。

22　——橱柜装饰图案，詹姆士一世时期，法国工艺。

23　——威斯敏斯特修道院陵墓装饰，詹姆士一世时期。

25 ——阿斯顿教堂陵墓装饰，詹姆士一世时期。

27 ——沃里克郡阿斯顿庄园楼梯木雕，詹姆士一世后期。

28 ——海格特区克伦威尔庄园石膏吊顶图案，查尔斯二世。

插图页八十五


01

02

03

04

05

06

07

08

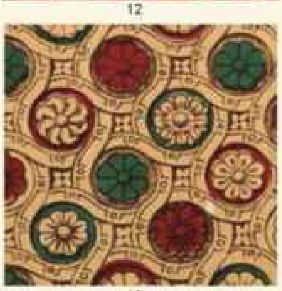
09

10

11

12

13

14

15

16

17

18

01、15、18 ——约克郡伯顿·艾格尼丝庄园菱格图案装饰。

02 ——剑桥三一学院大厅木雕菱格图案。

06、08 ——同上，詹姆士一世后期。

03 ——威斯敏斯特陵墓帷幔装饰，伊丽莎白时期。

04 ——位于恩菲尔德一所老房子的木雕菱格装饰，詹姆士一世时期。

05 ——托特纳姆(Tottenham)教堂附近一所老房子的石膏菱格装饰，伊丽莎白时期。

07 ——刺绣织锦作品，伊丽莎白时期。四分之一大小。来自于麦金莱(Mackinlay)先生的收藏。浅绿背景，浅黄、蓝或绿色花纹，黄色丝线勾勒轮廓。

09 ——威斯敏斯特陵墓帷幔装饰，伊丽莎白时期。

10 ——肯特诺尔地区织锦椅套图案，詹姆士一世时期。

11 ——贴花刺绣。詹姆士一世时期或查尔斯一世时期。来自于麦金莱(Mackinlay)先生的收藏。深红背景，黄丝线花纹并用黄丝线勾勒轮廓。

12、14、16、17 ——老肖像上的衣饰纹样，伊丽莎白时期或詹姆士一世时期。

13 ——贴花刺绣。詹姆士一世时期或查尔斯一世时期。意大利艺术家作品。

在描述伊丽莎白时期装饰艺术特征之前，我们有必要简单追溯一下英国古典艺术如何复兴发展，并在16世纪取代了晚期哥特风格。文艺复兴最早来到英国是在1518年，那时亨利八世委派托里贾诺(Torrigiano)来设计亨利七世的纪念碑，这个纪念碑至今仍矗立在威斯敏斯特教堂，

是那个时代纯意大利风格的代表作。后来托里贾诺又设计了威斯敏斯特教堂里士满伯爵夫人纪念碑，也是相同的风格，随后他便离开英国去了西班牙，然而在他身后留下了一批意大利人继续为亨利八世效力，将文艺复兴的种子在英国播撒开去。这些意大利人中间，有建筑师与工程师吉罗拉莫·特雷维吉(Girolamo da Trevigi)，画家巴托罗梅奥·潘尼(Bartolomeo Penni)、安东尼·托托(Antony Toto，意大利原名安东尼奥·努齐亚托)，以及著名的佛罗伦萨雕塑家贝尼代托·罗维萨诺(Benedetto da Rovezzano)；可能我们还要加上帕多瓦约翰(John of Padua)的名字，尽管他要晚一些，但比其他人要得到更多重用，代表作是1549年设计的老萨默赛特宫。然而，推动英国艺术新风尚的，不纯粹只是来自意大利的影响；在国王御用画家中，我们还发现了来自荷兰根特的杰拉德·霍内班德(Gerard Hornebande)或称霍雷布特(Horebout)，以及卢卡斯·科内利斯(Lucas Cornelis)、约翰·布朗(John Brown)和安德鲁·赖特(Andrew Wright)这些名字。1524年，著名的汉斯·荷尔拜因(Hans Holbein)来到英国，他和帕多瓦约翰都是影响英国文艺复兴的重要人物，他们一个融合了个人天分与德国背景，一个驾驭了地域特色与古典风格；早期威尼斯流派风格在他们手里得以重新恢复，当然他们也进行了很大程度的革新。荷尔拜因于1554年去世，而帕多瓦约翰要活得更长久，他在1570年还设计了朗利特的贵族宅邸。在1553年爱德华六世的葬礼上，我们发现送葬队伍的名单(《考古》第十二卷，1796年)中有上面提到的安东尼·托托、画家尼古拉斯·李扎德(Nicholas Lyzarde)和雕刻家尼古拉斯·莫德纳(Nicholas Modena)，其余雕刻匠人则全部为英国人。而在后来的伊丽莎白统治时期，我们只发现两个意大利人的名字，一个是费德里戈·祖切罗(Federigo Zucchero，有意思的是，他在佛罗伦萨亲自操刀设计的宅邸深受英国风格的影响)，另一个是手抄本画家彼得洛·乌巴蒂尼(Pietro Ubaldini)。

而真正伊丽莎白风格的形成，则要归功于大批的荷兰艺术家，包括

根特的卢卡斯·赫雷(Lucas de Heere)、豪达的科尼利厄斯·凯特尔(Cornelius Ketel)、布鲁日的马克·加勒德(Marc Garrard)以及哈勒姆的H. C.弗鲁姆(H. C. Vroom)等荷兰画家。位于萨福克的博勒姆(Boreham)教堂中的萨塞克斯(Sussex)纪念碑由荷兰人理查德·史蒂文斯(Richard Stevens)操刀；剑桥大学凯斯学院的谦卑、美德、荣誉、智慧4扇大门由克利夫斯的建筑师西奥多·哈维斯(Theodore Haveus)主持建设，他还在1573年设计建造了凯斯博士纪念碑。除了这些艺术家，很多英国本土的艺术家也为伊丽莎白风格的形成做出了贡献，最有名的包括建筑家罗伯特·亚当斯和伯纳德·亚当斯(Robert and Bernard Adams)、史密森家族(the Smithsons)、布拉德肖(Bradshaw)、哈里森(Harrison)、霍尔特(Holte)、索普(Thorpe)、舒特(Shute，于1563年撰写了英国首部建筑学专著)，以及金匠与珠宝匠希利亚德(Hilliard)和肖像画家艾萨克·奥利弗(Isaac Oliver)。上述大部分艺术家都活跃于17世纪初，当时文艺复兴风格由于亨利·沃顿(Henry Wooton)的《建筑要素》[1]一书得到了更为广泛的传播。荷兰人伯纳德·扬森(Bernard Jansen) 和热拉尔·克里斯马斯(Gerard Chrismas)设计了斯特兰德大街上的诺森伯兰宅邸(Northumberland House)正立面，他们在詹姆士一世和查理一世时期深受欢迎。

标志着伊丽莎白风格彻底衰落的事件，是1619年因戈·琼斯(Inigo Jones)对白厅宫的重建，此时正值詹姆士一世统治接近尾声。它是对伊丽莎白艺术风格的一次改头换面。在此之前，霍雷肖·帕拉维奇尼爵士(Horatio Pallavicini)在剑桥郡的小谢尔福德所建私宅(现已损毁)已经引入了16世纪的帕拉第奥风格；另外，尽管建筑师兼雕刻家尼古拉斯·斯通(Nicholas Stone)和他的儿子试图延续旧日伊丽莎白风格，尤其在庄严肃穆的陵墓纪念碑方面，但终究迅速被更纯粹而不花哨的意大利风格所取代。

从1519年托里贾诺在威斯敏斯特教堂造碑，到1619年因戈·琼斯重

建白厅宫，这百年之间的艺术作品都可被称为伊丽莎白时期艺术。

在前文提到的艺术家名册中，我们发现既有英国人，也有意大利人和荷兰人。在第一阶段亨利八世时期，占据主导的是意大利艺术家，我们把德国人荷尔拜因也归为此列，因为他的金属装饰作品，例如为简·西摩(Jane Seymour)设计的高脚酒杯，还有许是为国王设计的匕首与长剑，论其纯粹与优雅宛如出自切里尼之手。他为亨利八世家族在汉普顿宫所绘大型肖像画中的阿拉伯式花纹，虽然带有些许怪异与笨重，但仍旧是对16世纪意大利复兴艺术的致敬；而他在1540年设计的圣詹姆士宫皇家礼拜堂的天顶，也充满着威尼斯和曼图亚风格。

由于英国与荷兰在政治和宗教方面的亲近，英国在伊丽莎白时期涌现出许多荷兰艺术家。尽管我们常常提起的只是荷兰画家，但我们必须记住那个时代艺术门类之间是彼此相通的，画家经常受聘来设计彩绘或雕刻的装饰图纸，甚至设计建筑图纸。他们在自己的画作中也会掺杂一些装饰设计，例如卢卡斯·赫雷所绘的玛丽女皇肖像中带嵌板的隔间就是几何交织的图案，上面饰满宝石叶饰。我们可以说，在伊丽莎白女王统治初期，信奉新教的洼地国家和德国对英国艺术产生了重要影响。[2] 也正是在这个时候，海德堡(1556—1559)主体建成。说它对英国艺术产生了影响也不无可能，因为詹姆士一世的女儿伊丽莎白公主，作为波西米亚皇后，于17世纪初期在此地有个行宫。

在伊丽莎白统治后期和詹姆士一世统治时期，英国艺术家纷纷涌现，每位艺术家都在自己的领域大展拳脚，当然荷兰人扬森和克里斯马斯也依旧在建筑领域发光发热。也正是在这一时期，出现了鲜明的英国本土流派。事实上，直到这个时期，英国人的名字才和他们的建筑作品(包括其中的装饰作品)一起为人所知，这些建筑包括奥德利庄园(Audley End)、荷兰屋以及沃兰顿(Wollaton)、诺尔(Knowle)、伯利(Burleigh)诸庄园宅邸。

总之，亨利八世统治时期的那些艺术家的作品是纯粹的意大利风格，不仅上文提到的例子反映了这一点，插图页八十三的图1和图3也给出了样例。而在伊丽莎白统治时期的作品中，除了些许模仿意大利风格的蛛丝马迹，基本上是完全采用了德国和荷兰装饰艺术家的风格。詹姆士一世时期延续了伊丽莎白时期风格，而且将它发扬光大，插图页八十四的图5和11中所示的样例，就来自于詹姆士一世统治后期所修建的阿斯顿庄园(Aston Hall)。但我们很难说这一时期的装饰风格具有多少原创元素，它们不过是在模仿外国文艺复兴风格的基础上做了一些调整而已。早在15世纪末，意大利彩色玻璃装饰和手抄本中已经出现开放式涡旋图案了。朱里奥·罗马诺(Giulio Romano)的弟子朱里奥·克洛维奥(Giulio Clovio， 1498—1578)所设计的优美装饰边框，在很大程度上展现了伊丽莎白风格中的涡旋、饰带、钉头和垂花元素；同样的元素也见于乔凡尼·达·乌迪内(Giovanni da Udine， 1487—1564)设计的佛罗伦萨劳伦图书馆的彩色花窗；而塞利欧(Serlio)1515年在巴黎出版的建筑学专著的卷首插图上，这些元素则更为明显。伊丽莎白装饰艺术另一个主要特征是繁复而梦幻的交织饰带，我们必须从德国的“小大师”和荷兰雕塑家的众多出色作品中去寻找它的源头，特别是阿尔德弗(Aldegrever)、维吉利乌斯·索利斯(Virgilius Solis)、丹尼尔·霍夫(Daniel Hopfer)以及希奥多雷·德布里，他们在16世纪给世人留下了为数众多的雕刻装饰。我们同样不能忘记W. 迪特林(W. Dieterlin)在16世纪末所创作的荡漾着浓郁伊丽莎白风情的建筑及其内部装饰，据弗图(Vertue)称，克里斯马斯在设计诺森伯兰宅邸正立面时曾经借鉴过迪特林的设计。以上便是伊丽莎白装饰艺术的主要源泉。我们需要注意的是，装饰艺术应根据不同的主题和材质进行适当调整，而且在有些时候这种调整是必不可少的。意大利的大师们深谙此道，大多数时候只在手抄本、版画、金属镶嵌工艺品以及纯粹的装饰中渗入绘画风格，避免将这种风格带入立体雕塑与建筑作品中；而英国艺术家则不然，他们将装饰绘画风格带入所有的艺术分支，甚至将装饰艺术家无拘无碍的想象

力以雕刻的形式印刻到了建筑之上。

关于伊丽莎白时期的装饰元素，我们大致可以总结成：带有卷边的镂空涡旋，图案怪异，花纹繁复；交织饰带，基本为流畅而富于变化的花纹，偶见几何纹样，如插图页八十三的图12以及插图页八十四的图26、27；绳结与钉头饰带；弯曲不相连的轮廓；垂花饰、水果饰与帷帐饰，缀有并不精细的人物造型；兽怪饰，点缀着大片流畅的枝叶装饰，如插图页八十三的图7，现在仍存在于约克郡伯顿·艾格尼丝(Burton Agnes)庄园画廊的天顶；球状与菱形状的粗琢嵌板，嵌有叶饰或盾形纹章；怪诞的拱石与支撑托架随处可见；无论石雕还是木雕，大都粗犷而风格浓烈。欧洲大陆最早期的文艺复兴，尤其是在法国与西班牙，复兴装饰只是对哥特建筑做了一下修饰，而伊丽莎白时期装饰则不然，它和它所装饰的建筑彻头彻尾都是意大利风格(窗户除外)：建筑元素层次鲜明，外墙带有飞檐与栏杆，内墙饰以雕带与檐板，屋顶是平顶或吊顶，甚至山形墙边缘常常出现的凹凸轮廓线，都是模仿威尼斯早期文艺复兴流派的设计。

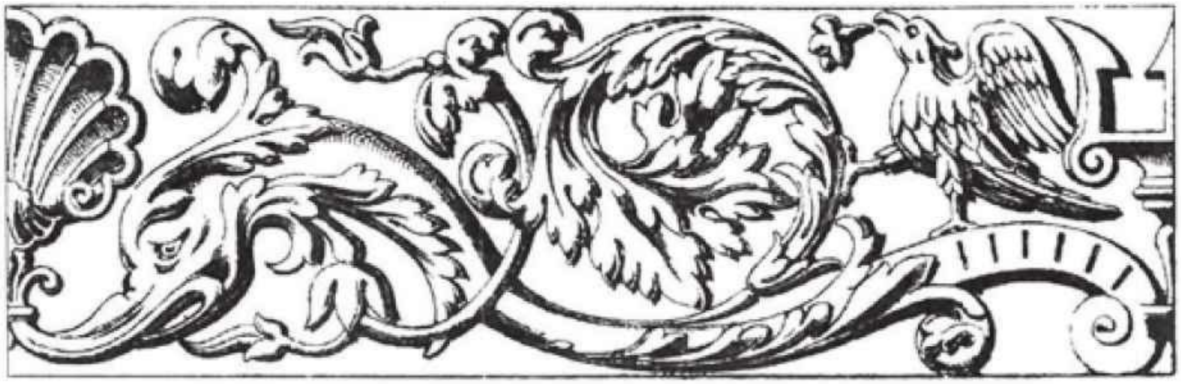
与石雕作品相比，在木雕、纪念雕像人物的衣裙以及挂毯上出现的彩色菱格图案，往往要设计得更为精确和纯粹，色彩也更鲜明浓郁。这些作品有很多是墙面与家具中最常见的装饰物，特别阿拉斯挂毯，它们大抵由佛兰德斯的织机织就，也有一些是来自意大利，因为要到1619年英国才在莫特莱克(Mortlake)建起本地工厂。

插图页八十五的图9、10、11和13最富意大利特征；图13确实是意大利艺术家所作。图12、14和16取自伊丽莎白时期与詹姆士一世时期的肖像画作，也带有浓郁的意大利气息，可能是出自荷兰或意大利艺术家之手。图1、4、5、15和18虽然有一些意大利元素，但带有很大的原创性；而图6和8则是很寻常的伊丽莎白风格了。有一件1515年的主教披肩是其中精品，金色底面上饰有浓郁流畅的紫色图案，仍保留在爱仁蒙格

公司(Ironmongers’Company)；它与15世纪佛罗伦萨圣灵教堂(Santo Spirito)祭坛的彩色帷幔十分相似，可能产自意大利。

牛津的圣玛丽教堂珍藏着一个讲道坛的帷幔，金色底面上饰有蓝色花纹；德比郡的哈德威克庄园(Hardwicke Hall)也保存了一个精美的挂毯，底面为黄色丝质，上面装点着绯红和金色线条图案。而此类作品中的佼佼者，当属保存在赛德勒公司(Saddler’Company)的主教披肩[3]，它制作于16世纪初期，绯红丝绒背景上饰有金色图案。上述作品以及插图页八十五中的样例都主要依靠双色实现效果，但其实大部分装饰还是五颜六色的；然而与色彩相比，镀金还是占据了主导地位——此种审美趣味可能来源于西班牙，当时新大陆发现了黄金，于是在查理五世和腓力二世统治时期，人们在装饰上用起黄金来毫不吝啬。现存于卡尔特修道院(Charterhouse)院长房间的壁炉架，是这种风格的最佳范例，其黑色大理石与精致的镀金雕刻完美融合，呈现出流光溢彩的效果。

到了17世纪中期，伊丽莎白时期特有的装饰风格已经消失殆尽，不无遗憾的是，我们再也见不到浓郁、多变、如画般美丽的伊丽莎白装饰艺术。尽管它缺乏良好的指导原则，容易让人纷乱，使人混淆，但我们不得不说，它让我们领略到什么是高贵与庄严之美。







[1] 据说在伊丽莎白时期，洛马佐(Lomazzo)和德洛姆(De Lorme)的著作已有英译版，但我未曾见过。

[2] 威斯敏斯特教堂中弗朗西斯·威尔爵士(詹姆士一世时期)纪念碑的设计，几乎和布莱达大教堂(16世纪)里那索的恩戈伯特纪念碑如出一辙。

[3] 见肖(Shaw)的精美著作《中世纪艺术》。

第十九章 意大利装饰



插图页八十六


01
02
03
04
05
06
07
19
20

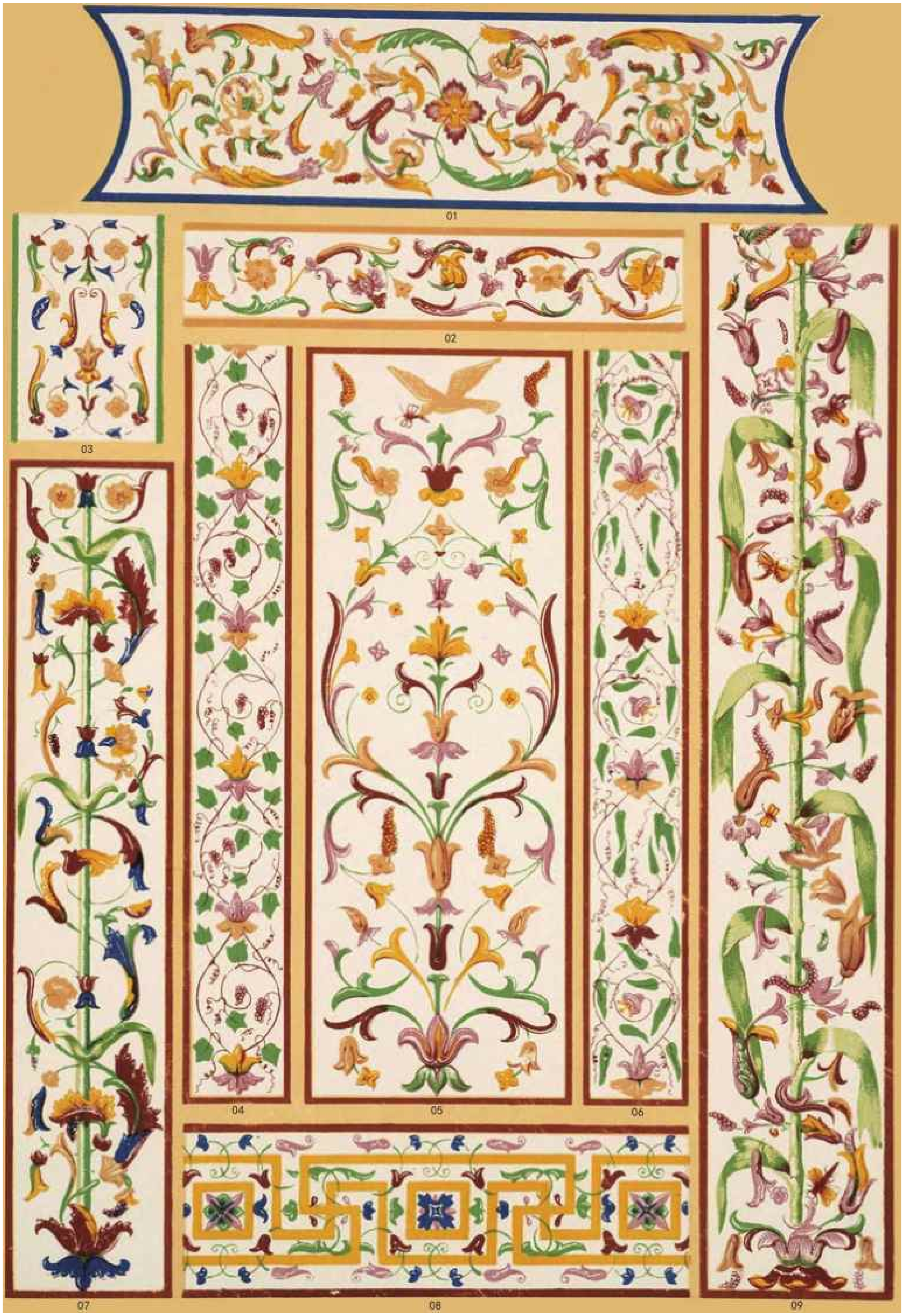
插图页八十六*


21†
22†
21
17
16
15
22
13
11
08
09
10
12
14
18

插图页八十六、八十六*

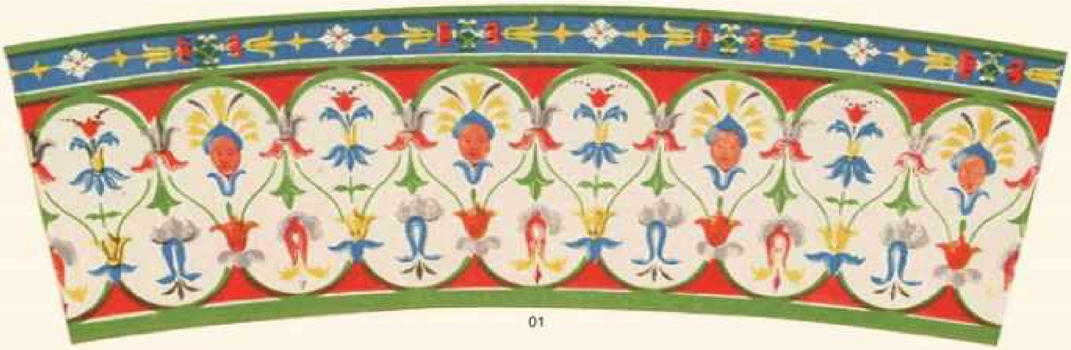
一系列阿拉伯式花纹，取自拉斐尔设计，乔瓦里·乌迪内、佩里诺·瓦加、朱利奥·罗马诺、波利多罗·卡拉瓦乔、弗朗切斯科·彭尼、文森佐·圣吉米那诺、佩莱格里诺·莫德纳、巴托洛梅奥·巴尼亚卡瓦洛等艺术家创作的湿壁画，位于罗马梵蒂冈中央凉廊。

插图页八十七


01
02
03
04
05
06
07
08
09

一系列白色背景上的阿拉伯式花纹，取自曼图亚公爵宫(Palazzo Ducale)的湿壁画。

插图页八十八



01



02



03



04



05

一系列阿拉伯式花纹，背景部分彩色，大部分取自曼图亚公爵宫的湿壁画。

插图页八十九



01



02



03

04

05



06

一系列完全彩色背景的阿拉伯式花纹，由朱利奥·罗马诺设计，取自曼图亚的德泰宫(Palazzo del Te)。

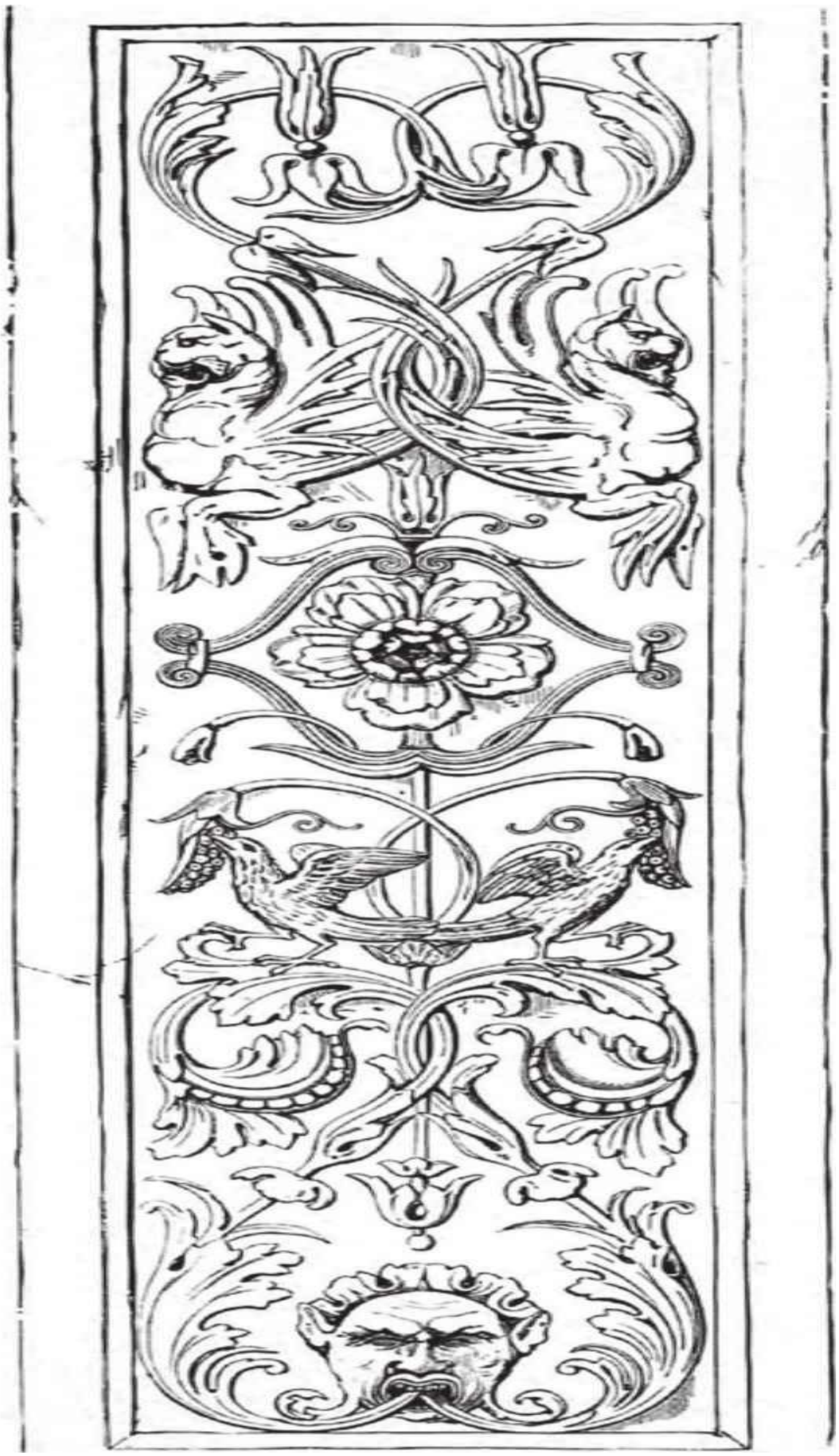
插图页九十


01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

16世纪意大利和法国印刷装饰样例，从奥斯丁、君塔斯、史蒂芬等著名印刷商出版的作品中甄选

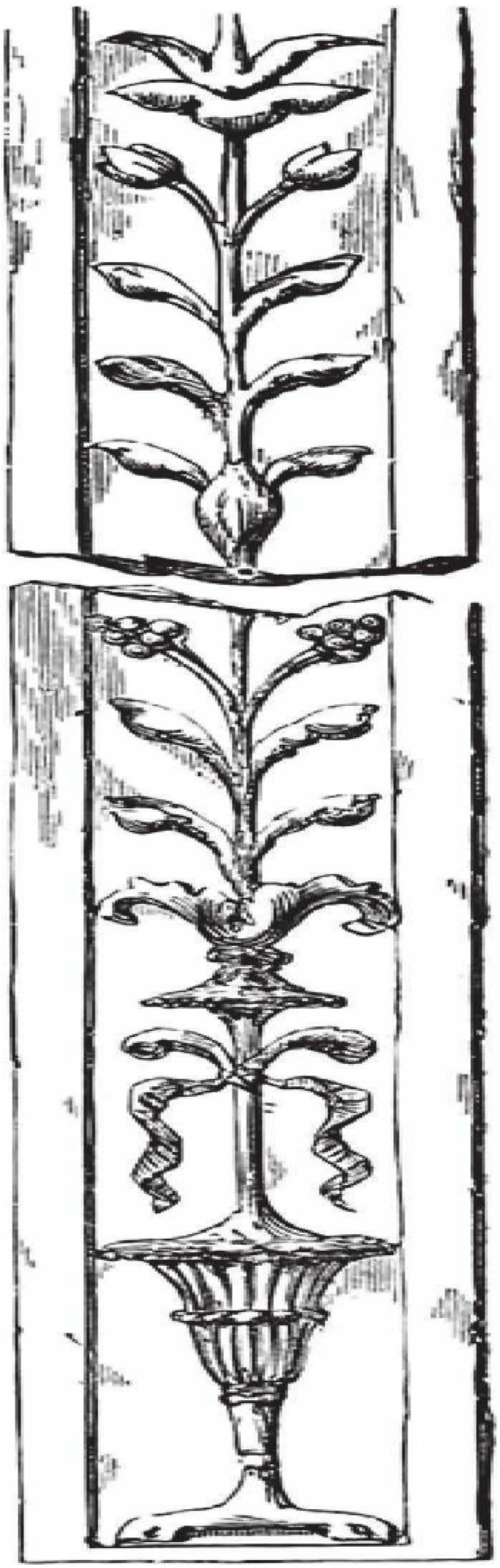
16世纪伊始，古典复兴运动一改15世纪时碎片化、待完善的状态，开始形成体系，也借由印刷与版画艺术的普及而更加欣欣向荣。在印刷技术的助推下，维特鲁威和阿尔贝蒂的作品被翻译出版，附有丰富的插图与精辟的注解，但凡意大利声名显赫的设计师都有一册在手，当然也并不局限在设计师群体；到16世纪末，塞利欧(Serlio)、帕拉第奥(Palladio)、维尼奥拉(Vignola)和鲁斯科尼(Rusconi)纷纷著书立说，展现出他们对古典建筑丰碑的研究热情。但是16世纪意大利社会制度毕竟与罗马帝国时代不同，社会需求的差异使得修建纪念碑的内在属性产生了根本变化。在15世纪，艺术家主要着眼于对古代装饰的仿效；而到了16世纪，他们的注意力转移到复原古代建筑比例上，主要是5种建筑柱式与建筑对称性；人们不再纠缠于纯粹的装饰细节，而只把它们当作是建筑的附属。15世纪的很多艺术家愿意投奔于一位大师门下，齐心协力创造出恢宏的建筑，而16世纪的作品大都凭一己之力完成。天资非凡的拉斐尔和米开朗基罗，兼画家、建筑师和雕塑家于一身，又各有专攻；而后来的贝尼尼和皮埃罗也曾尝试兼容并包，不但未曾抵达前人的成功，反而变得杂乱无章。由于艺术的规则变得越来越复杂，艺术分门别类形成了各自的艺术学院。除了某些罕见的例外情况，其负面影响是显而易见的：建筑师只专注于平面图、剖面图和立面图，关心柱子、拱券、壁柱和柱上楣构，其他一概不管；画家在工作室埋头作画，未曾踏足他作品要呈现的建筑之中；整体装饰效果被弃之不顾，大家都只追求构造之精准，明暗效果之强烈，布局之巧妙，色调之宽广与笔法之多样。一流的雕塑家放弃了装饰性雕刻，只专注于独立雕塑与群雕，在建造纪念碑时也更重人物造型而轻整体美感。装饰交由二流艺术家来完成，在很大程度上变得偶然而随性，尽管在木雕装饰中我们也确实能看到一些装饰佳作。意大利风格的阿拉伯纹样彩绘以及灰泥作品也是个特

例，我们需要另辟篇幅进行特别关注。尽管拉斐尔留给我们的佛罗伦萨潘多芬尼宫(Pandolfini Palance)以及罗马的卡法莱里宫(Cassarelli，后称Stoppani，即斯托帕尼宫)确实是建筑瑰宝，但他却是因对阿拉伯纹样的驾轻就熟才树立起作为装饰家的名望，在此我们就不赘述了。我们也不会在巴尔达萨雷·佩鲁齐(Baldassare Peruzzi)的作品上多做停留，因为尽管它们在装饰上饶有趣味，却过于追随古人而缺乏引人入胜的个性。布拉曼特(Bramante)也最多算是一位文艺复兴艺术家，而谈不上有其他方面的特别之处。但有一位艺术家我们不得不提，他来自佛罗伦萨，禀赋超凡，天性自由，不喜束缚，总是打破陈规旧俗，其浓厚的原创性感染了那个时代各个领域的艺术家；毋庸置疑，倘若这些艺术家自身无法驾驭，那么这种原创带来的效果会适得其反，反而在艺术的各个分支造成审美品位与呈现效果的偏离。



拱腹嵌板，来自热那亚某宫殿

这位艺术家便是米开朗基罗。他1474年出生于佛罗伦萨的博纳罗蒂家族，是卡诺萨公爵的后人。他师从多米尼哥·季兰达(Domenico Ghirlandaio)，年少时便展现出雕塑方面的天赋，受邀加入洛伦佐·美第奇创办的学校学习。在1494年美第奇家族被驱逐出佛罗伦萨之后，米开朗基罗辗转来到博洛尼亚，参与建造了圣多米尼克(St. Dominic)陵墓；回到佛罗伦萨后，不满23岁的他创作了著名雕塑《丘比特》，还有《酒神巴克斯》，他也因此被邀请至罗马工作。米开朗基罗在罗马创作了很多作品，包括受红衣主教昂布瓦斯指派创作的《哀悼基督》，现存于圣彼得教堂。接下来，他又在佛罗伦萨创作了巨型雕塑《大卫》，这是他的又一杰作；29岁时他回到罗马，受命于尤利乌斯二世建造他的陵墓；温科利(Vincoli)圣彼得大教堂(San Pietro)的《摩西》，与现藏于卢浮宫的《奴隶》最初都是为该陵墓所作，只是成品的尺寸没有达到最初的设计标准。紧接着他着手创作西斯廷礼拜堂的壁画工程，这些壁画崇高庄严，作为米开朗基罗的旷世杰作之一，深深影响着当代与后世的艺术家。1541年，他完成了为教皇保罗三世所作的巨型湿壁画《最后的审判》。然后，他把余生奉献给了圣彼得大教堂的建设，一直到1564年去世，未曾要求分毫报酬。



垂直装饰作品，来自热那亚

在米开朗基罗漫长的艺术生涯中，他不但力求作品完美，也探索作品之新颖。他在装饰方面的大胆创新，不亚于他在其他艺术领域的成就。巨大的不相连的山形墙及其角线，绵延曲折的支托与涡卷装饰，对自然元素的直接模仿(避免浮夸的设计)，以及建筑构造时的统一留白，这些新元素给装饰领域吹来一股新鲜空气，引起那些创新才华不及他的设计师的竞相仿效。罗马风格在米开朗基罗手中变了样貌，贾科莫·德拉·博尔塔(Giacomo della Porta)、多梅尼科·丰塔纳(Domenico Fontana)、巴托洛米奥·阿曼纳蒂(Bartolomeo Ammanati)、卡洛·马德尔诺(Carlo Maderno)，甚至维尼奥拉都在装饰领域向米开朗基罗偷师学艺，虽有所斩获，却有东施效颦之嫌，最明显的一个缺点就是过于浮夸。在佛罗伦萨，巴乔·班迪内利(Baccio Bandinelli)和本维努托·切利尼(Benvenuto Cellini)是他狂热的追随者与模仿者。威尼斯在很大程度上躲避了这股热潮，或者说，比意大利其他城市要更晚地受到影响。这主要得归功于另一位天才艺术家抵消了米开朗基罗的影响，他的作品虽不及米开朗基罗雄浑有力，在精巧方面却要远远胜出，两者的影响力也不相上下。他就是贾科波·桑索维诺(Giacopo Sansovino)——两位桑索维诺里更伟大的那个。

这位高贵的艺术家1477年出生于佛罗伦萨一个古老的家族。他幼时便展现出对艺术的热爱，就被母亲送至蒙特桑索维诺的安德烈·康图奇(就是我们在第十七章里简要提过的老桑索维诺)那里，然后在佛罗伦萨跟着老桑索维诺工作。根据瓦萨里的描述，老桑索维诺“不久就感觉到，这个年轻人前途无量”。他们很快便亲如父子，人们索性不再叫贾科波的本名“塔蒂”，而管他叫“桑索维诺”，于是这个名字很快便叫开了。桑索维诺被认为是一名德才兼备的年轻人，在佛罗伦萨初展拳脚之后，教皇尤利乌斯二世的建筑师朱利亚诺·达·桑迦洛(Giuliano da

San Gallo) 将他带到了罗马。在罗马，桑索维诺引起了布拉曼特的注意，并在布拉曼特的指导下制作了雕塑《拉奥孔》的蜡像复制品，与他竞争的艺术家里包括了著名的西班牙建筑师阿朗索·贝鲁格特(Alonzo Berruguete)。在这次竞赛中，桑索维诺的作品被认为是其中最好的作品，最后用他的作品塑模制作了铜像，收归红衣主教洛林所有，并在1534年被带到了法国。后来，桑迦洛患病不得不离开罗马，于是布拉曼特将贾科波安置在画家彼得罗·佩鲁吉诺(Pietro Perugino)的住处。当时佩鲁吉诺正在为教皇尤利乌斯绘制博尔吉亚塔楼(Torre Borgia)的天顶，他非常赏识贾科波的才华，请他做了很多蜡模供自己使用。贾科波还结识了卢卡·西尼奥雷利 (Luca Signorelli)、米兰的布拉曼蒂诺(Bramantino)、平图里乔(Pinturiccio)以及因评论维特鲁威而出名的切萨雷·切萨里亚诺(Cesare Cesariano)，并最终被教皇尤利乌斯接见，为他所用。正当他的事业蒸蒸日上之际，一场大病袭来，他不得不回到故乡佛罗伦萨。待到康复，他成功战胜了包括班迪内利在内的竞争对手，赢得了一个大型大理石雕像制作的工作。贾科波在那时工作邀约不断，作品包括为乔瓦尼·巴托里尼(Giovanni Bartolini)创作的《酒神巴克斯》，精美绝伦，现藏于佛罗伦萨的乌菲兹美术馆。

1514年，佛罗伦萨热火朝天地着筹划教皇利奥十世的到来，贾科波受雇参与了多个凯旋门和雕像的设计，教皇很满意，于是贾科波在他的朋友贾科波·萨尔维亚蒂(Jacopo Salviati)的引见下亲吻了教皇的脚，受到教皇的礼遇。马上，教皇下令委派他设计佛罗伦萨圣洛伦佐(San Lorenzo)教堂的正立面。米开朗基罗也在与他竞争这份工作，最终使了些伎俩赢了桑索维诺。瓦萨里评论道：“米开朗基罗想把一切都收入囊中。”然而贾科波并没有泄气，他留在罗马继续从事雕塑创作与建筑设计，并成功战胜拉斐尔、安东尼奥·达·桑加洛(Antonio da Sangallo)和巴尔萨札·佩鲁济(Balthazar Peruzzi)，赢得了佛罗伦萨圣约翰(St. John)教堂的设计资格。然而好事多磨，在工程刚开始的时候他便不小心跌落，身受重伤，不得不离开这座城市。这项工程由于各

种原因被搁置下来，直到教皇克莱门特上任，贾科波重返佛罗伦萨并再度主持工作。从那时起，他参与建设了罗马所有的重要工程，直到1527年5月6日，罗马被法国攻陷和洗劫。

贾科波在威尼斯寻求庇护，他也寻思着去往法国，因为法国国王提出聘用他。然而威尼斯总督安德烈·格里蒂(Andrea Gritti)说服他留了下来，主持圣马可大教堂穹顶的修复工作。他出色地完成了这项任务，于是被冠以威尼斯共和国首席设计师的名号，享有住房与固定薪俸。他在工作岗位上睿智而勤勉，改善了城市面貌，极大地促进了共和国的经济。圣马可图书馆(Libreria Vecchia)、铸币厂、科纳罗宫和摩洛宫(Palaces Cornaro and Moro)、圣马可大教堂钟楼的凉廊、希腊圣乔治堂(San Giorgio dei Greci)、巨人台阶的雕像、弗朗切斯科·维内罗(Francesco Veniero)纪念碑，还有圣器室的铜门，这些不仅是贾科波的杰作，也是意大利艺术的瑰宝。瓦萨里描述他特别平易近人、睿智果敢、充满活力。他广受尊崇，门徒众多，其中包括特里博洛·丹尼斯和索罗米奥·丹尼斯(Tribolo and Solosmeo Danese)、费拉拉的卡塔内奥·吉罗拉莫(Cattanew Girolamo)、威尼斯的雅格布·科隆纳(Jacopo Colonna)、那不勒斯的卢克·兰吉亚(Luco Lancia)、巴托洛梅奥·阿曼纳提(Bartolomeo Amanati)、布雷西亚的雅格布·德·美第奇(Jacopo de Medici)，以及特伦特的亚历山德罗·维多亚(Alessandro Vittoria)。他于1570年11月2日溘然长逝，享年93岁。瓦萨里评论道：“尽管他的离去宁静安详，全威尼斯仍然万分哀伤。”威尼斯流派的青铜装饰艺术赫赫有名，也主要仰仗桑索维诺的影响力。

让我们再把目光从意大利转移到法国。在法国本土艺术有序发展的进程中，忽被一群意大利艺术家打断了，这大约是在弗朗索瓦一世(约1530年)在位期间，这些意大利艺术家创立了众所周知的“枫丹白露派”。其中最受欢迎的代表人物是普利马蒂乔(Primaticcio)，他的绘画风格依循米开朗基罗的比例系统，人物四肢纤细，线条蜿蜒曼妙，整

体更具矫饰意味。枫丹白露艺术家对人物衣褶的处理在很大程度上影响了法国本土艺术家，这不仅表现在绘画领域，也表现在装饰领域。衣服的褶皱不再是自然垂落的样子，而是设计成最合宜的样子来填充构图的空白，对相同元素的处理根据情况灵活多变，形成一种飘忽不定的风格，几乎当时所有主流艺术家的作品中都呈现出这种风格特征。16世纪初在法国出生的让·古戎(Jean Goujon)最擅长这样的处理，而且他也是一位具有非凡独创能力的艺术家。他的主要作品包括(庆幸大部分作品我们能保存至今)在巴黎所作的《无辜者之泉》(1550)；瑞士守卫厅(Salle des Cent Suisses)，或曰卡娅第德厅(des Caryatides)，由4个巨大的女像廊柱所支撑，是他最好的作品之一。著名的浅浮雕《普瓦捷的戴安娜》，即《狩猎女神戴安娜》，鲁昂圣玛洛教堂(St. Maclou)的木门，卢浮宫的雕刻装饰及馆内的雕塑《墓边的基督》(Christ at the Tomb)也都出自古戎之手。维特鲁威的作品重新问世激发了大众的热情，古戎也深受感染，他就马丁(Martin)的译著撰写了相关文章。但不幸的是，古戎在1572年的圣巴塞洛缪(St. Bartholomew)大屠杀中遇难，当时他正在卢浮宫的脚手架上工作。另一位比让·古戎更深得枫丹白露流派精髓的艺术家巴泰勒米·普里厄(Barthelemy Prieur)，在康斯太勃尔·蒙莫朗西(Constable Montmorency)的保护下有幸逃过此劫，后来终生对蒙莫朗西敬爱有加。与古戎和普里厄同时代的还有让·古赞(Jean Cousin)，他是米开朗基罗风格狂热的追随者。让·古赞因《沙博海军上将》(Admiral Chabot)雕塑而闻名，另外，他也是彩色玻璃装饰艺术家，我们在第十七章略有提过。除此之外，还有一名杰出的艺术家热尔曼·皮隆(Germain Pilon)，他出生于勒芒附近的卢埃，早期作品有索莱姆(Soulesmes)修道院的雕像。他在大约1550年的时候被父亲送至巴黎，1557年的作品纪尧姆·兰吉·杜·贝雷(Guillaume Langei du Bellay)纪念碑被安放在勒芒大教堂。与此同时，他还根据菲利伯特·德·洛姆(Philibert de Lorme)的设计，在巴黎附近的圣丹尼大教堂为亨利二世和凯瑟琳·德·美第奇修建了纪念碑。他的代表作

还有比拉格大臣(Chancellor de Birague)纪念碑。

卢浮宫博物馆里美轮美奂的著名雕塑《美惠三女神》从一整块大理石中凿刻而出，原来的设计意图是三女神双手托举骨灰瓮，其内存放亨利二世和凯瑟琳·德·美第奇的心脏。我们在插图页七十六页第9幅图中展示了该雕塑的底座，以呈现皮隆装饰风格的概貌。皮隆还和皮埃尔·邦当(Pierre Bontemps)一起打造了弗朗索瓦一世纪念碑上的雕塑和浅浮雕。1590年之后他再也没有作品问世，库格勒(Kugler)认为他于此年去世。

枫丹白露派特有的四肢纤长、矫揉造作之风被康布雷的弗兰卡维拉(Francavilla，即皮埃尔·弗朗切维尔，生于1548年)推向了极致。他向博洛尼亚的约翰(John of Bologna)学艺多年，将其蜿蜒富丽的风格带到法国，而且有过之而无不及。这种风格流行于17世纪上半叶，是了解路易十四装饰风格的敲门砖。玛丽·德·美第奇的寝宫是研究此风格的最佳范例，它位于巴黎卢森堡宫内，大约于1620年建成。



勒·保特利设计的天顶嵌板

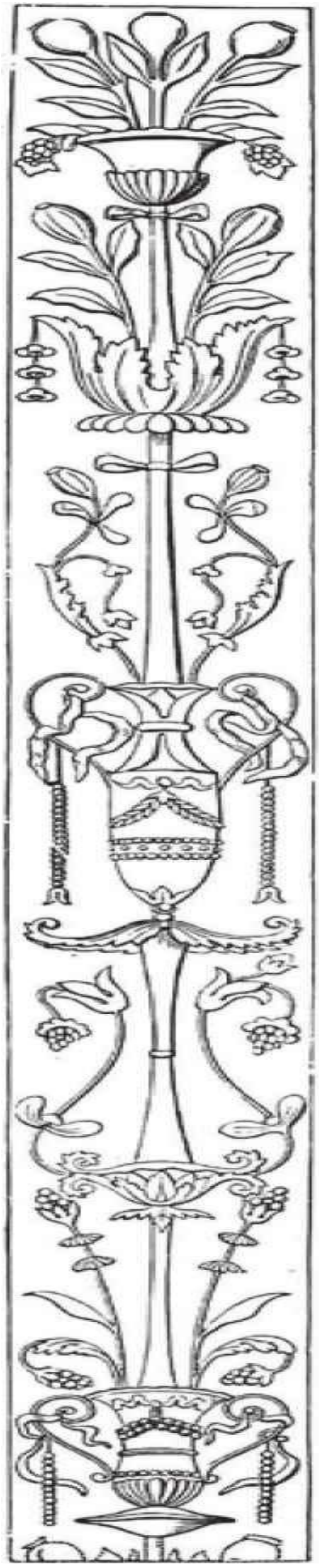
后来，勒·保特利(Le Pautre)延续了弗兰卡维拉的风格，他是一位才智过人的艺术家，也相当多产。我们可以在展示的木雕中一窥他的艺术风格。

让我们暂时离开意大利和法国雕塑装饰的话题，转而看看彩绘装饰。这段短暂的时期里人们对饰有彩绘的古罗马建筑遗迹重燃热情，彩绘装饰艺术达到至臻至美的境界。但我们必须谨记在心的是，在古代装饰中，阿拉伯式彩绘花纹和阿拉伯式雕刻花纹之间存在着显著差异。后者在文艺复兴初期几乎被完全忽略，而前者大肆流行；从巴乔·平特里为罗马圣阿戈斯蒂诺教堂(Sant’ Agostino)设计的壁柱嵌板便能体察一二，我们把它用木刻复制下来，呈现在下一页。

随着对古希腊和古罗马雕塑研究的深入，人们也开始燃起研究古石刻装饰艺术的热情。意大利简直遍地是宝，每天都有古老的宝藏重见天日，比如完整或破碎的花瓶、神坛、雕带、壁柱、群雕和单人雕塑、胸像和头像，它们或出现在圆形装饰浮雕上，或出现在建筑背景中；水果、花卉、叶饰、动物，与形态各异的碑牌相映成趣，上面还刻有饱含寓意的铭文。无穷无尽的美丽瑰宝吸引着那个时代的艺术家们，他们造访罗马，特意为之逗留，临摹那些遗迹上的花纹。在将石刻纹样呈现在画布上时，他们不可避免地将雕塑中刻板的特性传递到彩绘之中，也忽视了雕塑与绘画物质特性之别。

这或许解释了为什么我们总是能区分哪些是罗马帝国时代的真品，而哪些只是对罗马彩绘装饰的仿作。在彩绘装饰众多勤勉的研究者中，彼得罗·佩鲁吉诺无疑是最耀眼的那一个，15世纪下半叶他一直生活在罗马。他在古典艺术研究方面学识渊博，所以被他的同乡请去给当地交易所(Sala di Cambio)的穹顶绘上湿壁画。在他从罗马回到佩鲁贾不久后，迅速完成了设计，壁画开始动工。在这件作品中充分展示了古罗马

装饰风格，特定的古典主题也得到生动的呈现——他一定是终日啜饮古典艺术之泉，才会打造出如此美轮美奂的作品。毫无疑问，这是对古典“怪诞”风格首次彻底的模仿，它的魅力不仅体现在彼得罗开创了优雅的古典装饰艺术复兴的先河，而且在于他让很多“新手”参与了“试作”，而这些“新手”，会在日后将装饰艺术的复兴推向高峰。





巴乔·平特里为罗马圣阿戈斯蒂诺教堂设计的壁柱嵌板

给这些精妙绝伦的作品添砖加瓦的“新手”，包括了拉斐尔，那时他也就十六七岁，还有被称为巴基亚卡(Bacchiacca)的弗朗切斯科·尤伯蒂尼(Francesco Ubertini)，以及平楚里奇奥(Pinturicchio)。他们三人初涉装饰艺术领域并首战告捷，对其之后的艺术生涯产生了重要影响。这项作品完成之后，拉斐尔和平楚里奇奥一起被立刻聘用，对著名的锡耶纳图书馆进行装饰。后来由于拉斐尔在装饰领域进行了精深的研究，他还创作出梵蒂冈凉廊上无与伦比的阿拉伯式花纹。平楚里奇奥创作了人民圣母堂唱诗班处的天顶，以及罗马波吉亚屋(Apartamenti Borgia)的天顶。 巴基亚卡则醉心于“怪诞”风，他倾其一生创造出无数花卉鸟兽的彩绘装饰，也因这种设计风格而在意大利变得家喻户晓。

说到构图之睿智，笔法之潇洒， 色彩之和谐，笔触之灵动，虚实之均衡，以及仿效古典之逼真，佩鲁吉诺的这个作品堪称成功典范，但若是论及精致细腻，它却不及后来的乔瓦尼·达·乌迪内(Giovanni da Udine)和莫尔多·达·菲尔特罗(Morto da Feltro)的作品。

拉斐尔在罗马期间，在教皇利奥十世的委派下，进行拱廊的装饰工作。这个拱廊在前任教皇尤利乌斯二世时期就开始修建了，建筑师正是拉斐尔的岳父布拉曼特(Bramante)。

尽管拱廊装饰的主题是宗教性的，但装饰风格与装饰手法却是罗马式的，其精细优雅的程度大可以跟当时在罗马发掘出来的古代彩绘遗存相媲美。总体设计出自拉斐尔之手，具体细节则由精挑细选的团队完成，正是由于他们的热情投入才有了这项杰作的诞生。在乌尔比诺人拉斐尔的指导下，众人齐心协力，创造出了令所有艺术家都刮目相看的著名“凉廊”。我们经过仔细筛选，在插图页八十六页中展示了具有代表性的装饰。

当然，将这些阿拉伯式花纹与古代装饰相比较有失公允，因为前者出自那个时代最伟大的艺术大师之手，并且用来装饰的是等级最高最宏伟的建筑，而后者并不是出自一个艺术辉煌的时代，这些艺术遗存对当时帝国的重要性远不及梵蒂冈对教宗的重要性。如果我们回望如今黯淡的凯撒宫殿或尼禄大帝的“金宫”，选取其中的装饰作为比较的素材，那可能才更公允一些。

古代彩色装饰的资深学者希托夫先生(M. Hittorff)曾做过如下评述：“为了凸显被装饰物体，几乎所有古代阿拉伯式花纹装饰，都将其各部件的尺寸保持在一定范围之内，而且一般来说不同装饰部件之间的比例基本一致。而拉斐尔的阿拉伯式花纹则不然，主要部件之间大小差异悬殊，有的无缘无故过大而有的过小；大一些的部件位于小部件的旁边或上方，更增加了这种不和谐，若是缺乏对称性或主题不合宜，那么这样的装饰就更加令人生厌。因此，我们常常在很小的面积上看到花果、鸟兽、人物、庙宇与风景组合而成的精致细密的阿拉伯式花纹，而与之毗邻的，是比例放大很多的巨大的花饰——由花萼延伸出去的蜿蜒的花茎、叶瓣与花朵。这样一来，不仅对装饰本身有所损害，还破坏了整体建筑设计之宏伟。最后，我们再讨论一下装饰主题和传递出的内涵，以及装饰中蕴含的符号和语言，我们发现拉斐尔的凉廊将神话世界与基督教符号混杂在一起，而古代作品的核心内容就是神话故事，具有更强的统一性。”我们不得不承认这些评价恰如其分；当然在批评其整体缺陷的同时，我们也不能忽视拉斐尔和他的助手们所打造的精致优雅的细节。“让我们将目光从梵蒂冈转向玛达玛庄园(Villa Madama)，只要一进入大厅我们就能发现，这里的装饰布局呈现出更加清晰合宜的效果。所有的装饰主体比例更加合理，对称性也更好；在恢宏的天顶上，尽管装饰琳琅满目，但观赏者仍能够觉得愉悦平静。在玛达玛庄园，装饰主题皆来自古代神话，我们更能感受到古人精神里的那种统一性。根据普遍的观点，美丽的玛达玛庄园是拉斐尔延续凉廊的设计思维进行构思、完全由朱利奥·罗马诺(Giulio Romano)和乔瓦尼·达·乌迪内操

刀创作的作品，我们可以看到大师的得意门生避免了大师在前一个作品中明显的失误，尽管凉廊广受朝臣和艺术家的赞誉。”不同于梵蒂冈白色背景的阿拉伯式花纹，这一郊外庄园的装饰大部分绘制在各种彩色背景之上，朱利奥·罗马诺要比拉斐尔和乔瓦尼·达·乌迪内更偏爱这种风格。

这个庄园是由罗马诺和他的同事为教皇克莱门特七世，即红衣主教朱利奥·德·美第奇(Giulio de Medici)建造的，初稿设计出于拉斐尔之手。在蓬佩奥·科隆纳(Pompeo Coloona)主教为了报复克莱门特七世，放火烧了克莱门特在罗马的14座城堡时，玛达玛庄园也部分损毁了，当时建筑还未竣工。尽管这座庄园迅速衰败下去，但残留的3个拱门仍旧气势恢宏，显示出拉斐尔是当之无愧的设计大师。从卡斯蒂廖内(Castiglione)写给乌尔比诺公爵弗朗西斯科·玛利亚(Francesco Maria)的书信，以及随信附上的一些画作可以确认，这是拉斐尔的作品无疑。

1537年，在美第奇家族的财产被没收之后，查理五世的女儿玛格丽特买下了玛达玛庄园，她也是亚历山大·德·美第奇(Alexander de Medici)公爵的遗孀，庄园正是以她的头衔命名的。庄园建筑得到了部分修复，但修复工程一直未完工，玛格丽特和后来的丈夫奥达维奥·法内斯(Ottavio Farnese)定居于此。后来那不勒斯皇室通过家族联姻的方式，将包括庄园在内的所有法内斯的资产都收归己有。



罗马木星宫(Palazzo Mattei di Giove)灰泥天顶局部细节，卡洛·马德诺(Carlo Maderno)设计

拉斐尔的学生和后继者创作的阿拉伯式花纹装饰技艺高超且数量惊人，如今我们已经无法分辨这些装饰了众多皇宫和罗马郊区别墅的美丽花纹是出自谁手。随着拉斐尔英年早逝，把他们凝聚在一起的纽带断裂了，曾经追随于他的能工巧匠都散落到意大利的各个城市，把他们从拉斐尔主持的重大工程中学到的知识与经验传播到各地。正是由于他们，彩绘阿拉伯式花纹装饰的种子在意大利的土地上播撒开来。然而在这些艺术家后来的作品中，罗马古典主义的影响渐失，画面感增强了，纯粹的装饰意味变弱了。到了17世纪，为了体现耶稣会士所推崇的极端富丽堂皇的风格，阿拉伯式花纹已经全然与花卉图案融为一体了。到了贝尼尼时代，以及后来的博罗米尼(Borromini)时代，大部分的工作都是由泥匠完成的，留给装饰艺术家的，只有悬置于拱顶与穹顶上天使的翅膀与圣人的衣褶之间的小小空隙，而且除帕德尔·波佐(Padre Pozzo)流

派的透视技法之外不允许随意发挥。

在结束阿拉伯式花纹的主题之前，再让我们看看这种花纹在各个地区的变异。有一点是显而易见的，即在古典艺术遗存丰富的地方，其装饰艺术会继续受到古典风格的影响。因而罗马的阿拉伯式花纹十分贴近古典作品，而曼图亚、帕维亚和热那亚这样的城市因受到其他艺术风尚的影响，风格会有所差异。比如曼图亚的装饰体系可以明确地分成3种类别：自然风格，充满生动想象力的讽刺画风格，这是由朱利奥·罗马诺带来的，以及罗马人喜爱的非宗教风格。在曼图亚公爵宫荒废的房间里，精美的湿壁画正在迅速衰朽，我们在插图页八十七和七十八中展示了大量样例。它们大都是白色背景，花叶和卷须往往围绕着中间的芦苇秆展开，如插图页八十七的图7和图9，大概是自然之神赋予的灵感，才产生如此创意。而同页中的图1至6，采用的是传统的程式化图案，艺术家尽情挥洒画笔，涡卷与曲线一再出现，却绝不单调；花萼往往是点睛之笔，主线条被装点起来，寄生的藤蔓穿插其间。

同样在公爵宫，还有一种风格迥然不同的装饰，我们在插图页八十八的图1、2、4和5中给出了样例。这种装饰风格不是自然灵动的，与早期纯粹的作品相比显得有些刻意。当然我们并不是说，完全程式化的装饰不能体现最高的美感和建筑性，我们只是强调在应用类似装饰时如果在光影色彩上采用简单平实的处理风格，可能会得到更好的效果。在模仿自然的时候，既要遵循自然之物的比例，也要多少进行些艺术处理，才能呈现出丰富多样的装饰图案。在插图页八十七中展示了一些更为精细的阿拉伯式花纹，直接描绘了花园或田野里植物飘逸的姿态，细微的刻画或随性的描摹都无妨，而插图页八十八的样例则拥有更多纯粹程式化的元素，既显得颐指气使又有点苍白无力。图5(插图页八十八)线条曼妙，饰带飘舞，珠宝若隐若现，而图1的面具和滑稽帽略显单调，这些都隐约透露出讽刺画的气息，罗马诺虽技艺不俗，却有些滥用了，大大降低了它们的效果。在罗马诺的玛达玛庄园和其他作品中，他不羁的

画风多少被其他艺术家正统的画法所抵消了，这一点也无可指责；但当后来被冠以曼图亚“大师”的名号，虚荣蒙蔽了他的双眼，荒诞不羁渐渐侵蚀了作品中优美的部分。



巴黎出版社早期书籍装帧作品(史蒂芬版希腊语圣经)

我们在插图页八十八中所呈现的阿拉伯式花纹样例，展现了罗马诺作为装饰艺术家的才能和弱点。他既不愿意抛却古典，又过于自大而不满足于简单的临摹，所以他的作品里有一种古代遗存作品中少见的不安分情绪。他也没有好好使用自然元素，仿佛他采摘盛放的花朵，只是为了粗暴地蹂躏它们。然而，他的作品中确有一种无畏的精神，一种罕见的横扫千军的气度，这些足够为他在艺术殿堂里赢得一席之地。正如“有的美徒有其表，缺乏智慧”，他在他生活的时代是高高在上的大师，但自己的审美品位也不过如此。插图页八十九中的样例取自曼图亚的德泰宫，其中就有几处不完美的地方。比如图2中涡卷装饰自由灵动的形态完全被它们根部滑稽的人像破坏了；图3中荒谬的面具仿佛在讥笑簇拥着它的优雅图案；图4中自然和古典元素都被错置了。图6似乎在强调严谨的“规范”。在主线条布局需要自由施展的时候，有点畏首畏尾；而对于约定俗成的形态需要按规矩操作时，却大胆恣意。他从常见的古典装饰中借取了流动的涡卷，将之作为附加的装饰元素，暴露了他想象力的贫乏与审美趣味的缺失。

我们已经通过阿拉伯式花纹的例子，展示了地域特色对装饰风格的影响，我们同样可以在早期活字印刷与雕版印刷中区分书籍装帧艺术的

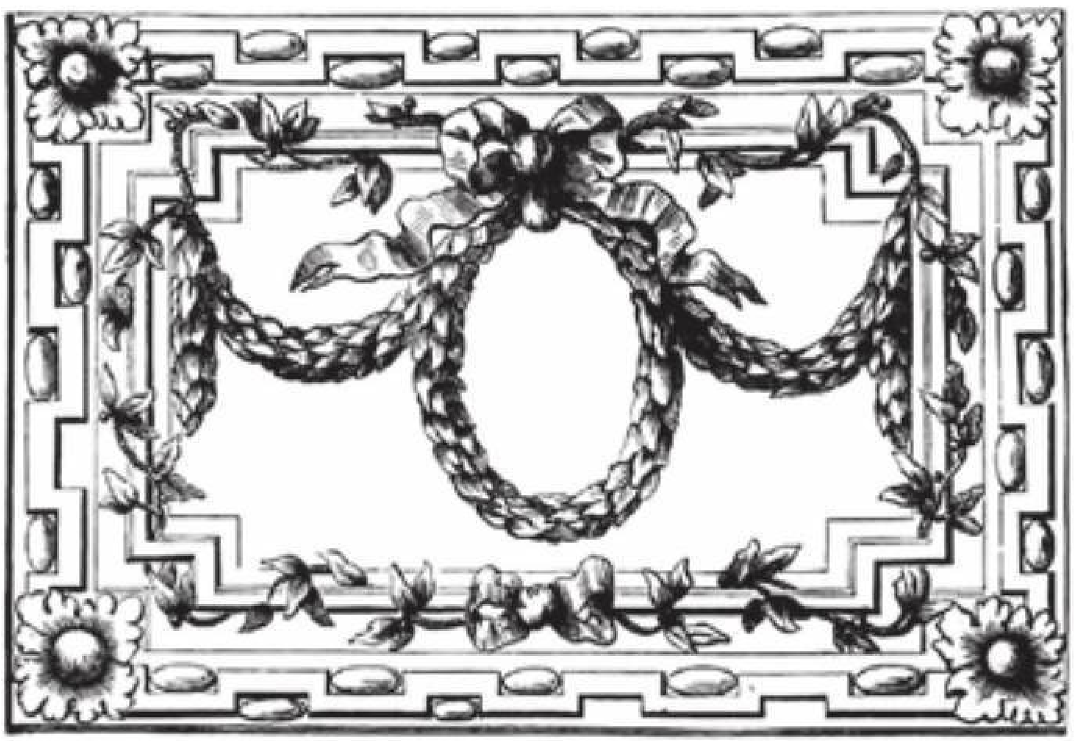
地域特色。在插图页九十的图4—7和图9—16取自著名的《词汇大全》(Etymologion Magnum)，它于1499年在威尼斯印制，其装饰图案与疏密有致的布局继承了东方或拜占庭风格，而威尼斯恰好拥有大量该种风格的古迹遗存。本章最后的插图页展示了很多阿尔定版(Aldine)的大写字母，它们似乎是出自同时期打造出大马士革花纹的金匠之手。1538年托斯卡纳版《圣经》充满16世纪佛罗伦萨教堂里常见的传统雕塑语言。巴黎出版社出版的作品也不乏受艺术家景仰的佳作。

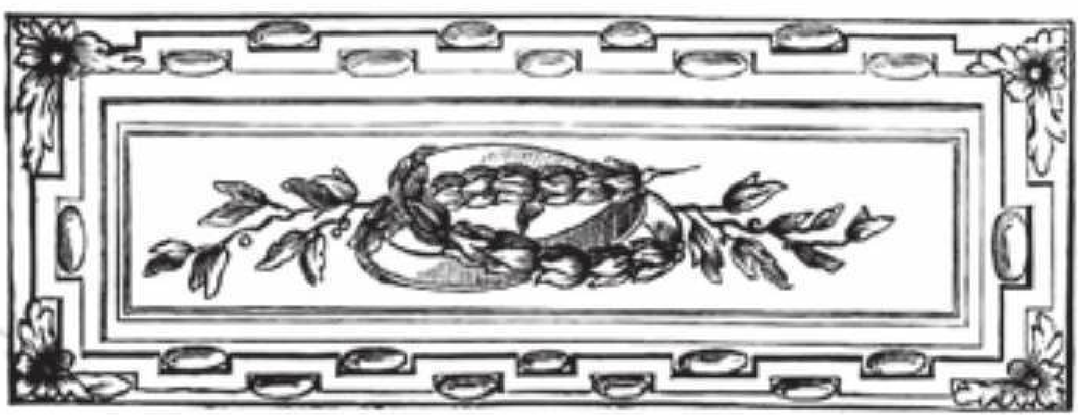
我们在史蒂芬(图29便取自其著名的希腊语圣经)和他的学生科里纳奥斯(Colinaeus，见图3)的作品中，可以发现很多混合了地方特色的半古典式装饰细节。这些细节同样可以在里昂的梅斯·邦霍姆(Mace Bonhomme)1558年的作品、法兰克福的西奥多·里尔(Theodore Rihel)1574年的作品，以及安特卫普的雅克·德·利斯韦尔特(Jacques de Liesveldt)以及巴黎的让·帕利尔(Jean Palier)和雷诺·热尔迪埃(Regnault Chauldiere)这些艺术家的作品中找到。

在我们追溯古典艺术复兴没落的“首要原因”之前，我们还是回到意大利，研究更为纯粹的古典艺术。我们在这里要浅谈一两种工艺美术，对它们避之不讲有欠公允。首先来看看最有趣的一种工艺美术——威尼斯玻璃，正是它让威尼斯之名远播海外，享誉全球。

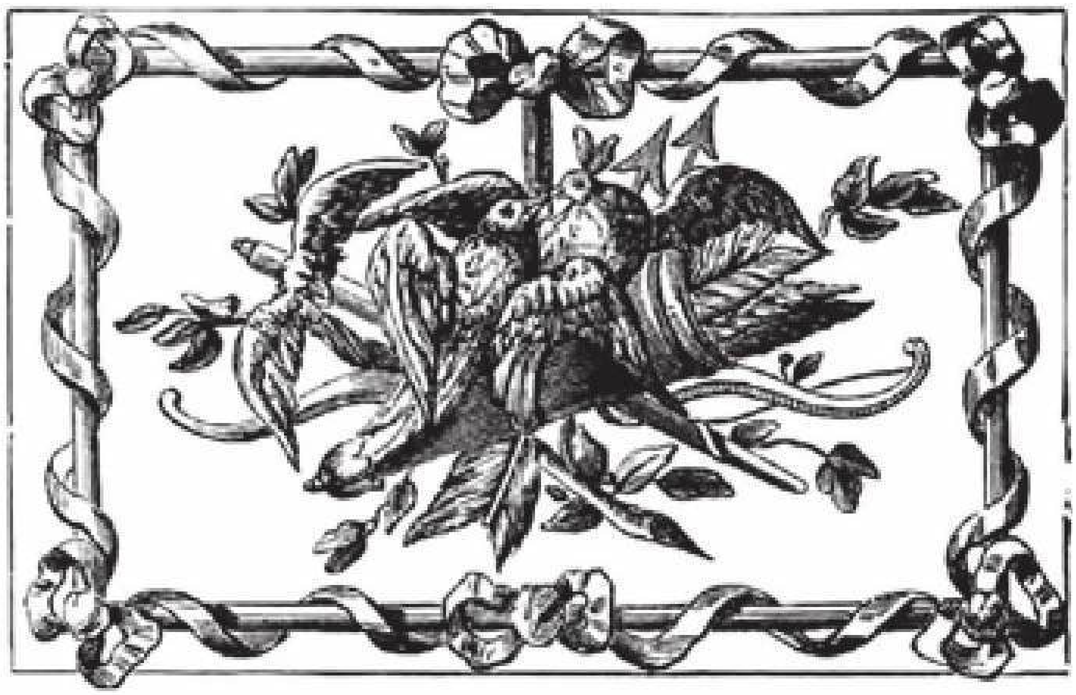
1453年，土耳其占领君士坦丁堡，将希腊的能工巧匠驱赶到了意大利。于是那时的威尼斯玻璃工匠从被逐的希腊人那里学到了上色、镀金和上釉技术，完善了他们的玻璃制作工艺。在16世纪早期，威尼斯人已经发明了将彩色和乳白色的玻璃丝融入装饰物的工艺，它们美丽、持久、轻盈，能与精巧的装饰物巧妙相容。威尼斯小心翼翼地守护着这项工艺的秘密，对任何泄露秘密或到国外操作这项技艺的工匠都要严惩不贷。另一方面，穆拉诺岛(Murano)玻璃工坊的工艺大师们待遇优厚，哪怕是普通玻璃工匠的待遇也非一般工匠能比。1602年，穆拉诺发行了一

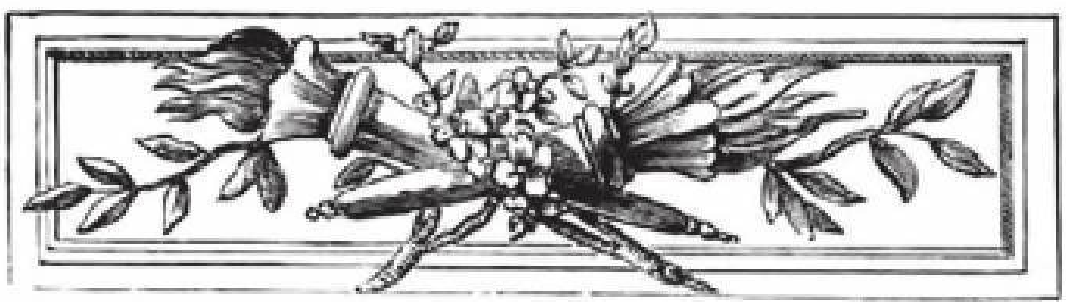
种金币，上面刻有该岛上第一批玻璃工坊的大师名字：穆罗(Muro)、勒古索(Leguso)、莫塔(Motta)、毕加格里亚(Bigaglia)、缪蒂(Miotti)、布瑞阿迪·伽扎宾(Briati Gazzabin)、维斯托斯(Vistosi)和巴拉瑞(Ballarin)。威尼斯人把这项工艺的秘密保留了约两个世纪，并垄断了欧洲的玻璃贸易；但是18世纪初，厚重的切割玻璃开始风行，玻璃贸易的中心便分散到了波西米亚、法国与英格兰。





路易·塞兹(Louis Seize)风格的细木镶嵌装饰，菲(Fay)设计





路易·塞兹风格的嵌板装饰，菲设计

这个时期也有很多金光璀璨的贵金属作品问世。在罗马沦陷时，意大利的很多金银珠宝都化为灰烬了；法国则为了赎回弗朗索瓦一世，耗尽了它的宝库；金属制品重获流行是后来的事。但是佛罗伦萨的托斯卡纳公爵(Grand Duke of Tuscany)府邸，以及巴黎卢浮宫，都还保留着镶嵌珠宝的珐琅杯和其他物件，充分反映了16世纪金匠与珠宝匠的工艺水平与审美趣味。有一种通常用来装点贵族帽饰和女性发饰的富丽“徽章”(enseigne)，就是这一时期流行开来的，并且长盛不衰。在重要场

合馈赠礼物的风俗使得法国和意大利的珠宝设计师业务不断，哪怕经济再衰败，他们也生意兴隆。康布雷城堡(Chateau Cambresis)公约的签订使意大利重获和平，法国也因亨利四世的继位稳定了政局，这些都刺激了金银制品的需求。随后，红衣主教黎塞留(Richelieu)与马扎林(Mazarin)为“路易时代”的到来铺平了道路。巴黎的金匠克劳德·巴林(Claude Ballin)与拉巴雷(Labarre)、文森·佩蒂特(Vincent Petit)、朱利安·德斯方丹(Julian Desfontaines)等匠人齐聚卢浮宫，为路易大帝打造了无数精美工艺品。其中一项非常考验工匠智巧的珠宝饰品叫作“白鹭冠”，通常为贵族所佩戴。从那以后，法国珠宝工业迅速衰落，精湛的金银工艺技巧被用到了铜器上，路易十六时期著名的古蒂埃(Gouthier)便是铜器艺术的翘楚。我们在这里复刻了两幅巴黎雕刻匠人的佳作，其天衣无缝的制作工艺弥补了这类作品本身的轻浮与单薄。

这类艺术的细节及其流行影响了整个设计界，因为那个时代金匠往往倚赖制图师与雕刻师来设计图案与样式，这也形成了一个副产品，即很多珠宝设计特有的图案被引入到完全不同的设计领域。一个典型的例子是在德国，尤其是萨克森地区，常常出现文艺复兴与意大利乡土艺术交融的装饰风格，各种饰带、旋涡花饰、错综复杂的建筑构件装饰了选帝侯(Electors)的家。我们在这里展示的希奥多雷·德布里的设计，就将珐琅工艺和切里尼(Cellini)风格杂糅在一起，形成了当时流行的怪诞风格。这种不合宜也不只出现在希奥多雷·德布里的作品中，艾蒂安·德·洛恩(Etienne de Laulne)、吉尔·伊戈尔(Gilles l’Egare)和其他法国蚀刻版画家的作品也存在这样的问题。

由于大马士革花纹的流行，在德国和法国，雕刻师和设计师常常受雇设计此类花纹，在意大利亦是如此。



德国“小大师”之一希奥多雷·德布里设计的阿拉伯式花纹

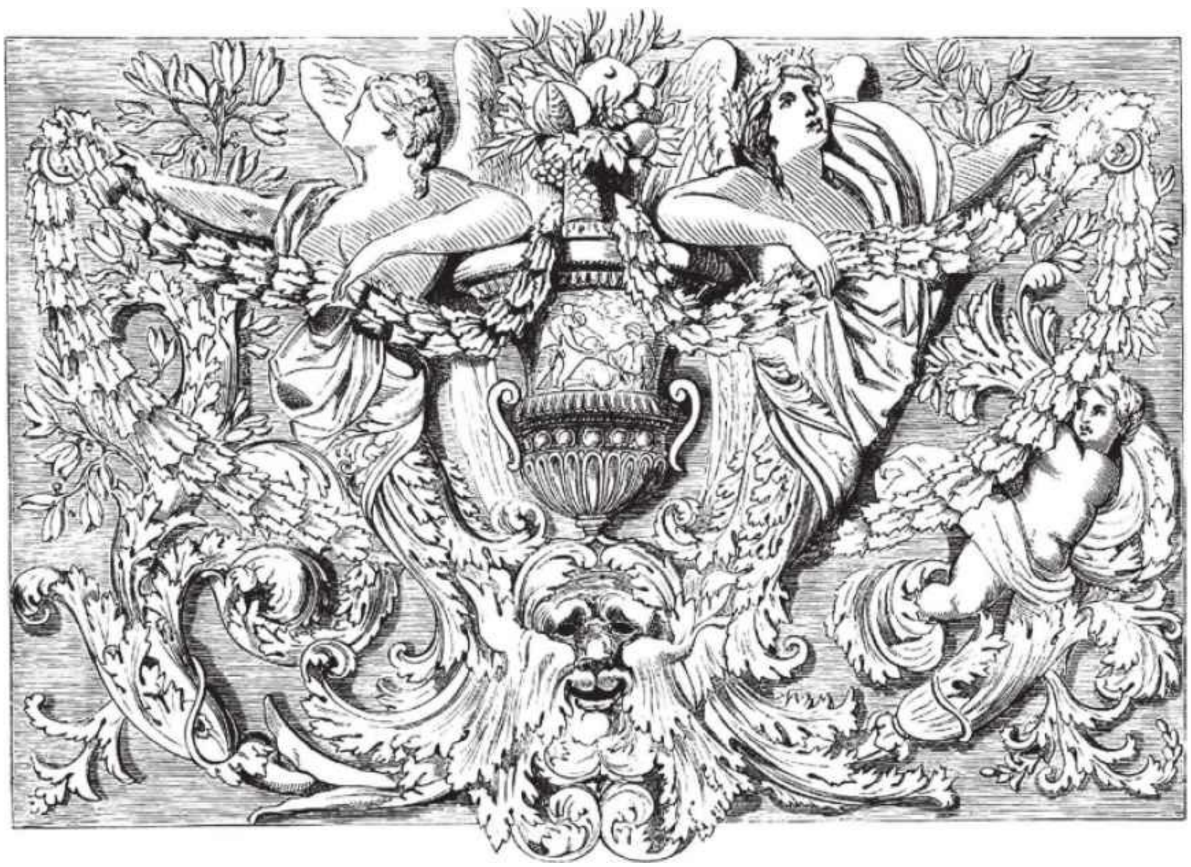
尽管我们知道，十字军东征时从大马士革购买了东方的武器，有时也会买一些更精致的物件如“文森斯花瓶”，但要直到15世纪中叶才有模仿东方工艺的尝试，意大利人才用东方花纹来装饰他们的铠甲，并流行到全国。这些装饰很有可能首先从威尼斯、比萨、热那亚等大型贸易城市传入，取代了米兰匠人的铠甲镀金装饰。而此前在武器制造方面，米兰之于意大利就如同大马士革之于东方，最优良的武器和铠甲都从那里出品。一开始，这种艺术只被用在武器上，意大利文人将之戏称为“装饰品”(Lavoro all’azzimina)。到了16世纪初，这种艺术形式蔓延到别的国家，可能是因为喜欢附庸风雅的法国和西班牙的国王们，从意大利招募了宫廷艺术家，所以这些艺术家把这种波纹图案工艺传授给了法国和西班牙的工匠们。存世最精致的大马士革工艺作品当属弗朗索瓦一世的铠甲了，现存于巴黎徽章博物馆(Cabinet de Medailles)。人们认为这个铠甲还有温莎城堡的女王盾牌是出自著名的切里尼之手，但是与切里尼的其他作品比较，它们更像是某奥格斯堡艺术家的风格，与切里尼从米开朗基罗那里学来的风格相差很大。

从16世纪一直到17世纪中叶，大量武器都带有大马士革波形花纹，我们可以在卢浮宫、徽章博物馆和军事博物馆看到很多精美的范例。米开朗基罗、尼格洛里(Negroli)、皮奇尼尼(Piccinini)、柯辛耐(Cursinet)是大马士革花纹装饰领域的佼佼者，他们也擅长各种其他的武器装饰艺术。

这种武器装饰工艺似乎从来没有在英国出现过，取而代之的是镀金、刻花、涂黑和涂褐工艺。有一些武器可能是从国外购买的，或者在国外战场中俘获的，比如圣康坦(St. Quentin)之役后，彭布罗克(Pembroke)伯爵将精美的铠甲作为战利品带回了英格兰。

记录16世纪的法国装饰艺术如何从意大利装饰艺术中汲取养分、获得新生是一件悦事，而在17世纪，仿效意大利艺术反而给法国装饰艺术发展带来诸多不良影响，谈论起来不免遗憾。毫无疑问，有两个天资甚高却被过分高估的意大利艺术家，他们的一生众所瞩目，却对法国艺术造成了不可估量的伤害。他们便是洛伦佐·贝尼尼(Lorenzo Bernini)和弗朗西斯科·博罗米尼(Francesco Borromini)。贝尼尼生于1589年，其父是佛罗伦萨的雕塑家。他早早便显示出雕塑方面的不凡天分，年纪轻轻就邀约不断，受聘从事雕塑甚至建筑的工作。他几乎一生都在罗马度过，罗马西班牙广场的古舫(Barcaccia)喷泉、巴贝里尼广场的特里同(Triton)喷泉、纳沃纳广场的大喷泉、传信部宫(College de Propaganda Fide)、面朝幸福大道的巴贝里尼宫(Barberini Palace)大厅和正立面、圣彼得大教堂的钟楼(之后被拆毁)、蒙特奇托里奥(Monte Citorio)的鲁多维科宫(Ludovico Palace)、著名的圣彼得广场，还有从圣彼得广场去往梵蒂冈的巨大阶梯全都出自贝尼尼之手，其余作品不胜枚举。贝尼尼雕塑的胸像被欧洲权贵竞相追捧，在贝尼尼68岁之时，骄傲而不愿求人的路易十四居然愿意屈尊，向教皇和贝尼尼递函，恳请贝尼尼造访巴黎。在贝尼尼旅居巴黎期间虽然所作有限，但据说待遇颇为丰厚，一天能得5个路易金币，离开巴黎时还收到一笔5万克朗的奖

赏，此外还有每年2000克朗的津贴，其中有500克朗是给陪伴他的儿子的。贝尼尼回到罗马后，为路易十四打造了一尊骑者像，现存于凡尔赛宫。除了建筑、雕塑和青铜作品，贝尼尼似乎在机械领域也颇有造诣。而且，仅是画作他就留下500幅之多，存于巴贝里尼(Barberini)宫和基吉(Chigi)宫。1680年，贝尼尼过世。



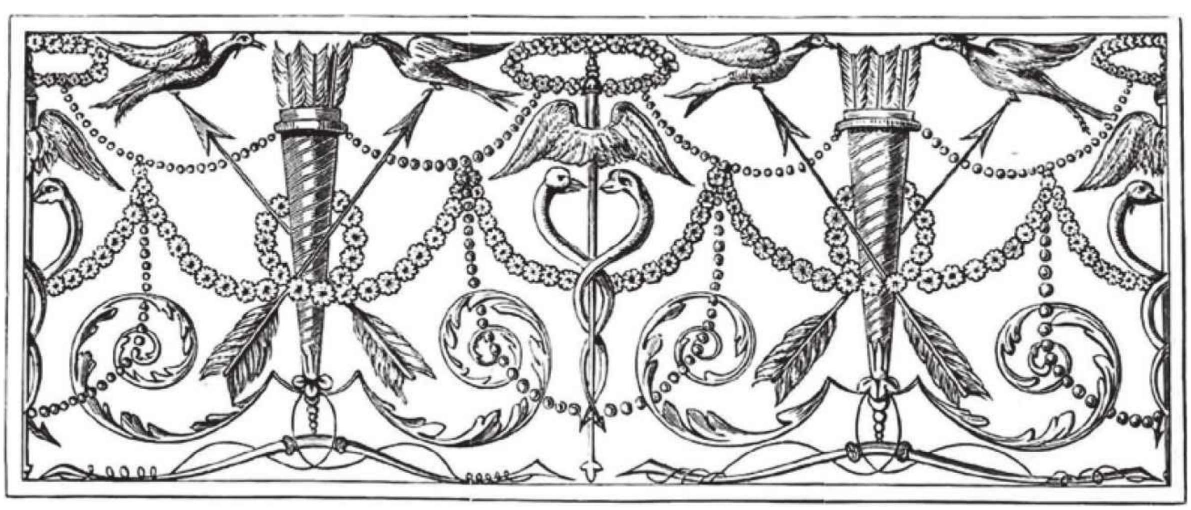
波特雷设计的装饰构图

弗朗西斯科·博罗米尼1599年出生于科莫(Como)附近。他早年师从卡洛·马德诺(Carlo Maderno)，随后迅速崛起成为雕刻界与建筑界的新星。马德诺去世后，他成功接替了他老师在圣彼得大教堂的工作，在贝尼尼手下干活，不久便闹了不和。博罗米尼具有丰富的想象力和设计制图方面的罕见天赋，很快深受重用，但任由他的想象力纵横驰骋，贝尼尼风格里点到即止的每一分特色，他都极尽夸张之能事。直到1667年

博罗米尼临终之际，他仍不遗余力地试图颠覆艺术普遍秩序与对称原理，不仅为自己的作品增添了新鲜空气，也引起了当时艺术风尚领军人物的钦佩。他的设计有一种与众不同的气质，不成比例的角线，断了又续、对比鲜明的曲线，不连贯的歪歪扭扭的线条与平面，都变成了当时的流行风尚，整个欧洲都竞相效仿。这股热度在法国迅速蔓延开来，我们发现1576年杜·塞尔索(Du Cerceau)雕刻作品中能够看到的那种古雅生动的美，被一种更为精致却不那么悦目的形式所取代了，在1727年马洛(Marot)和1726—1727年马里埃特(Mariette)的作品中就可以看出来。博罗米尼在1725年创作的作品，以及15年后比比恩纳(Bibiena)同样气质独特的作品都流传甚广，可见大众审美还是偏向精雕细琢而非简单纯粹之美。尽管受到这些不良的影响，在路易十四和路易十五时期还是有很多法国艺术家创造出了优美的装饰作品，在四周奢华而夸张的作品中像一股清流，它们变化多端的线条有种难以超越之美。我们可以在勒波特(Le Pautre，路易十四时期)的设计，以及路易十五时期出版的勃朗德尔(Blondel)室内装饰作品中窥得一斑。

终日游走于路易十五世宫廷欢场的德涅福日(De Neufforge)，给世人留下了一份优雅的礼物——一部包含900张插图页的装饰著作。我们无法一一列出书中所提的那些聪慧的装饰设计师、制图师与雕刻家，路易十五和他的继承者给了他们优厚的薪酬，请他们效力。但有一位不得不提的(路易十四时期)“御用室内装饰设计师”让·贝汉(Jean Berain)，正是他出色的设计让镶嵌细工(Buhl)家具作为精美家具的典范经久不衰地流行起来。他参与设计了卢浮宫的阿波罗画廊(Galerie d’Apollon)和杜伊勒里宫(Tuileries)的议会厅，1710年即有出版作品将其收入。他另有很多轻松活泼的设计作品也被戴格勒蒙(Daigremont)和斯科廷(Scotin)等雕刻师制版刻录。1715年路易十五登基之后，“洛可可”和“巴洛克”风比先前的路易十四时期更甚。尽管建筑师苏夫洛(Soufflot)才华横溢，有很多佳作问世，但他早先作品中卷曲的叶饰涡卷和贝壳装饰后来逐渐演变成“洛可可”石贝装饰(rocaille)和洞窟装

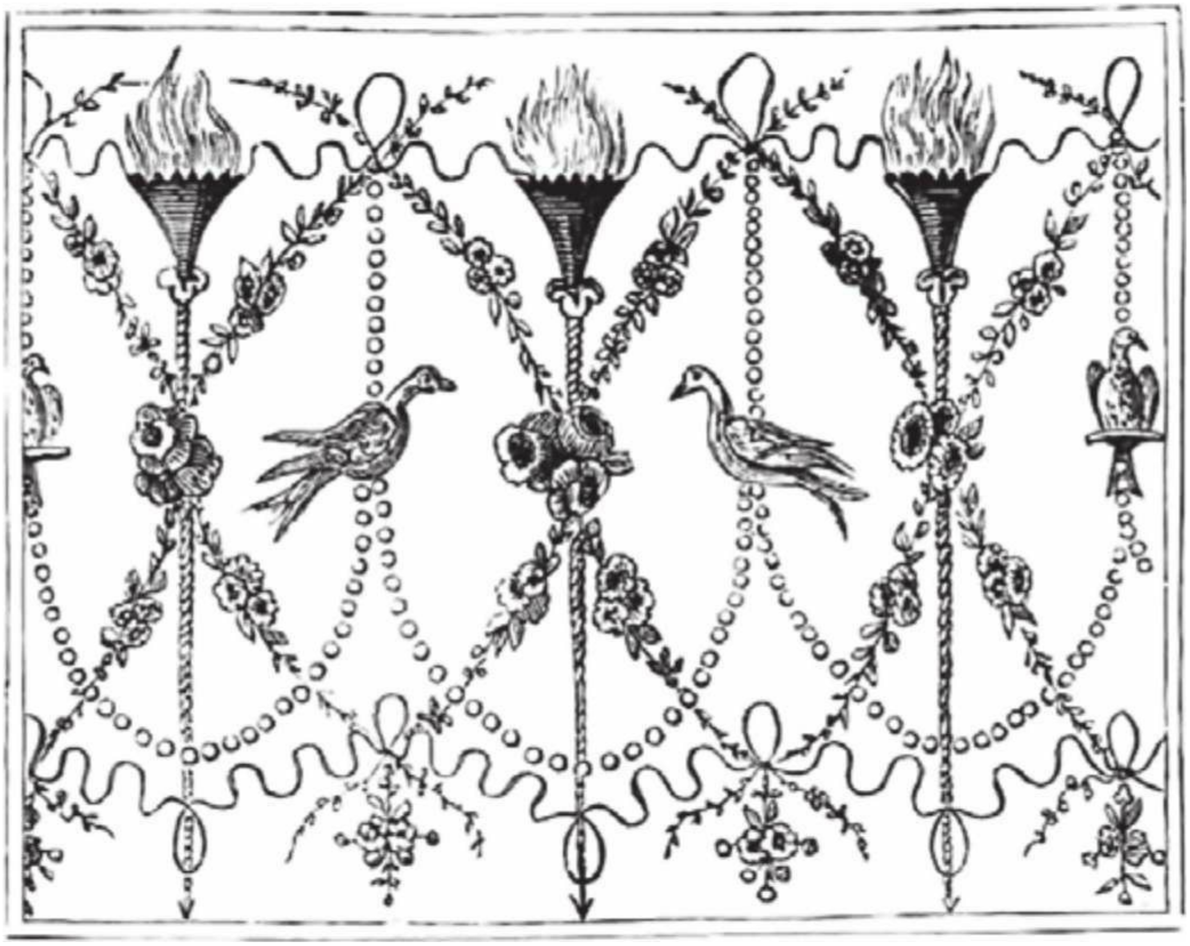
饰，最后沦为怪异的“中国风”(Chinioiserie)。到了路易十六世时期，装饰艺术走出了死气沉沉的状态，重新焕发光彩，装饰风格变得纤细雅致，与罗伯特·亚当斯(Robert　Adams)介绍到英国的风格有些类似，尤可见于他在阿尔德菲(Aldelphi)的建筑。有三位艺术天才对临近法国大革命时期的工业设计产生了积极的影响：一位是家具制造师里茨内尔(Reisner)，他以精美的细木镶嵌(marquetry)工艺而闻名；一位是古蒂埃(Gouthier)，他是玛丽·安托瓦内特(Marie Antoinette)的铜雕师；还有一位是迪蒙特瑞尔(Demontreuil)，皇室御用木雕师。法国大革命风起云涌，王室花里胡哨的装饰风格遭到断然的弃绝，取而代之的是共和国严肃的大卫风格。然而，当共和国发展成为帝国，严肃的共和国风格也逐渐演变成宏伟的帝国主义风格。拿破仑一世招募了一大批顶级艺术家，如佩西耶(Percier)、方丹(Fontaine)、诺曼德(Normand)、弗拉戈纳(Fragonard)、普吕昂(Prudhon)和卡弗利耶(Cavelier)，这些艺术大师发展出一种极为优美博雅却又僵硬清冷的“帝国风”。随着王室复辟，古典风格淡出视野，艺术风格一时又陷入混乱。然而，法国人血脉里的艺术气质，加上学院开明自由的风气，不久便重燃了公众的艺术热情，引起了一股竞相怀古的热潮。人们寻找、修缮、追捧、仿效中世纪及文艺复兴时期的纪念碑建筑；汲取各派精华杂糅而成、又几近原创的艺术风格迅速生成并席卷全国。



路易·塞兹风格的雕带装饰，菲设计



里茨内尔细木镶嵌装饰嵌板，菲设计



路易·塞兹风格的雕带装饰，菲设计

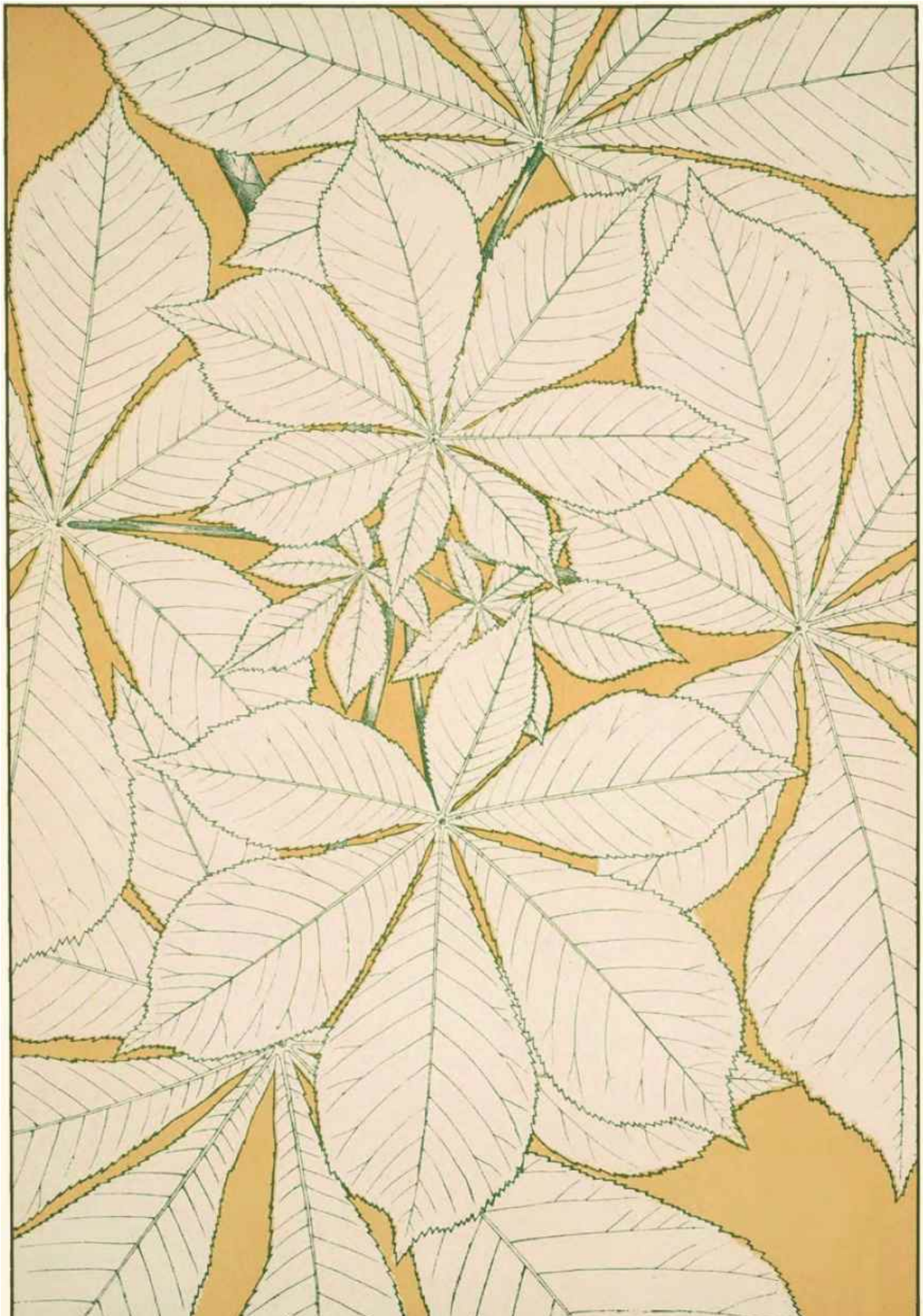
必须承认，法国在当今各类装饰艺术的设计和制作方面处于领军地位，但英国的装饰艺术也在蓬勃发展，充满无限希望。或许几年后历史学家将欣然将两国的设计艺术相提并论，这也不是全无可能之事。

迪格比·怀亚特

第二十章 自然花叶装饰

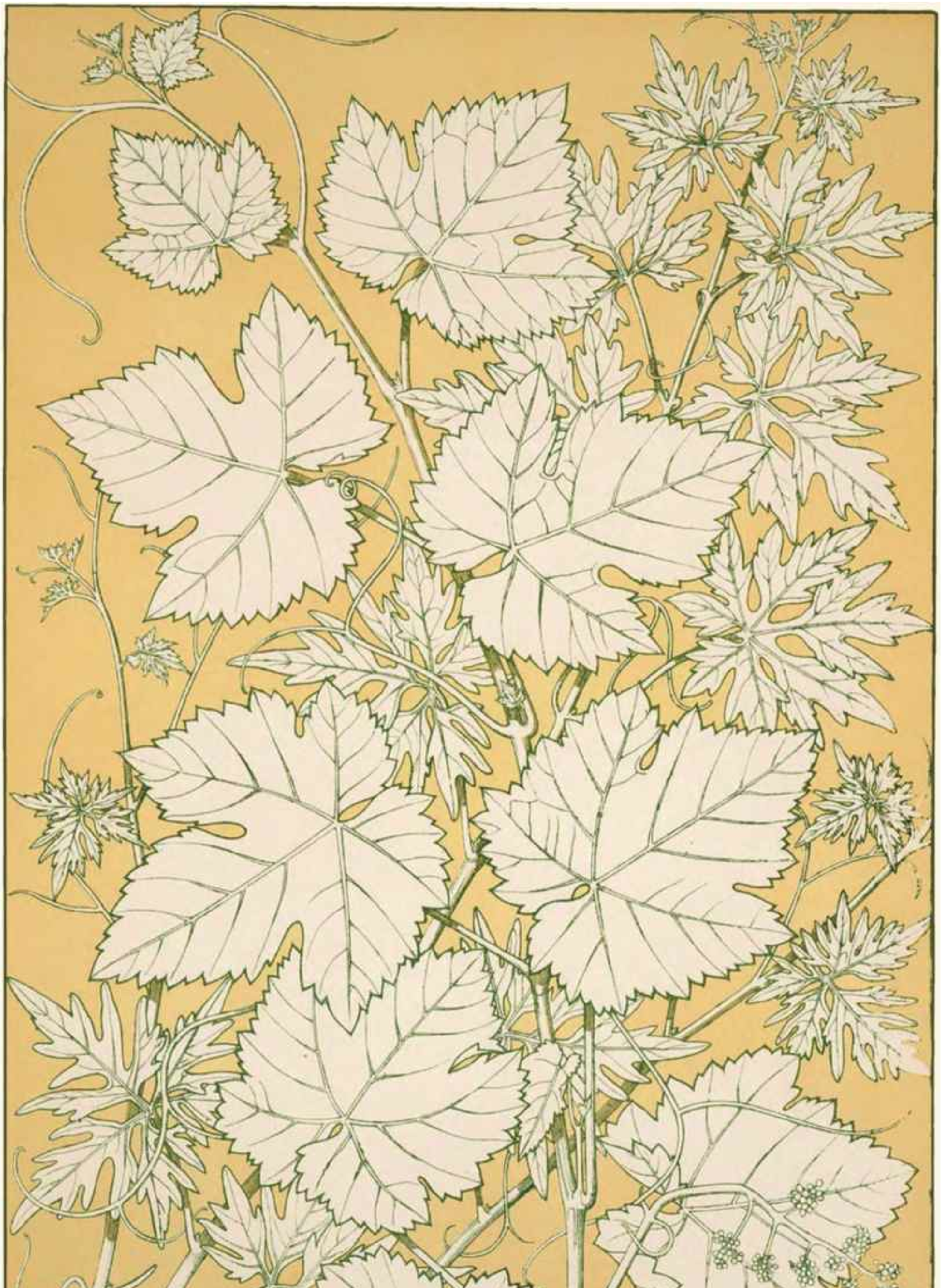


插图页九十一



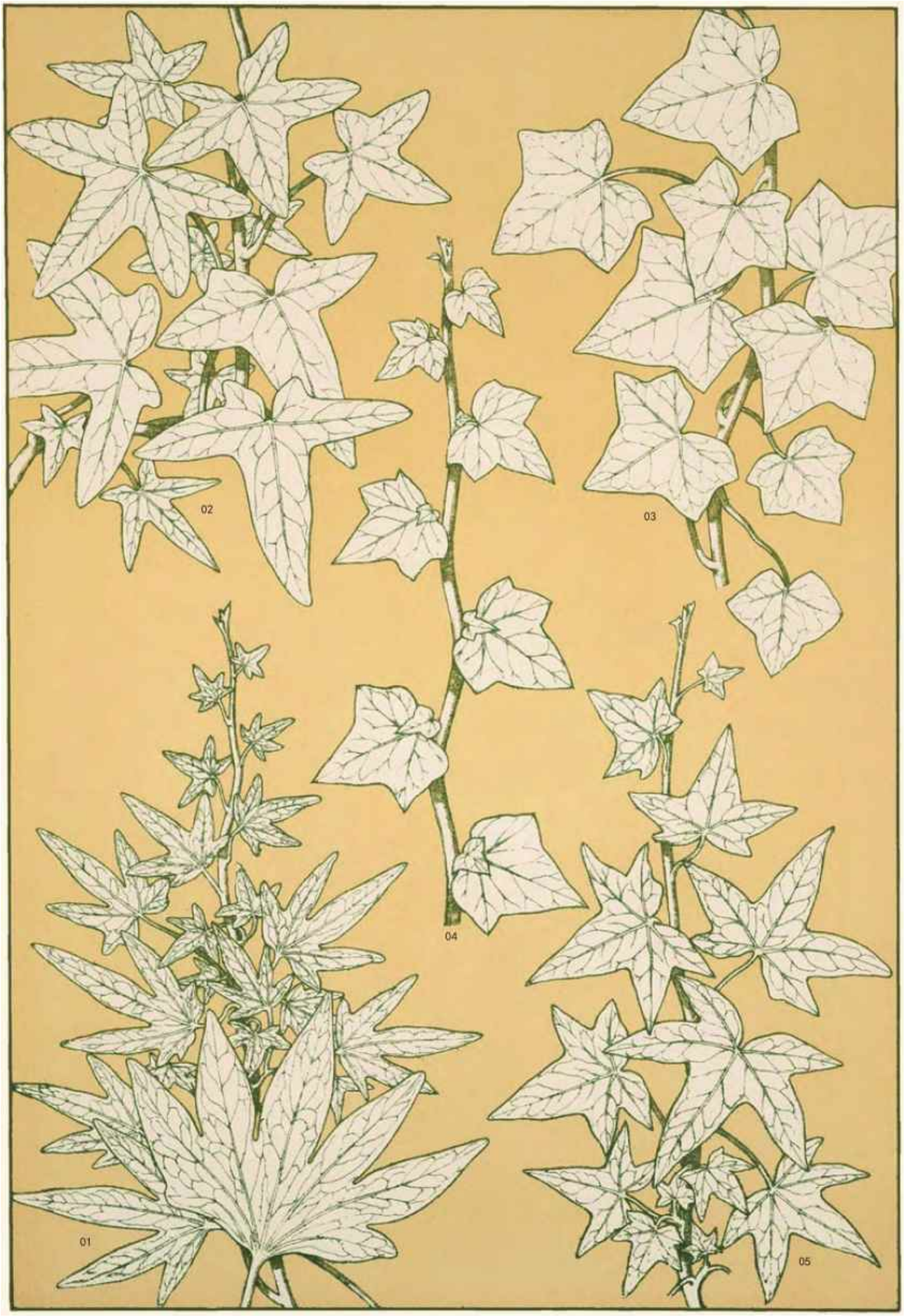
自然界完整比例的马栗叶。

插图页九十二



自然界完整比例的葡萄藤叶。

插图页九十三

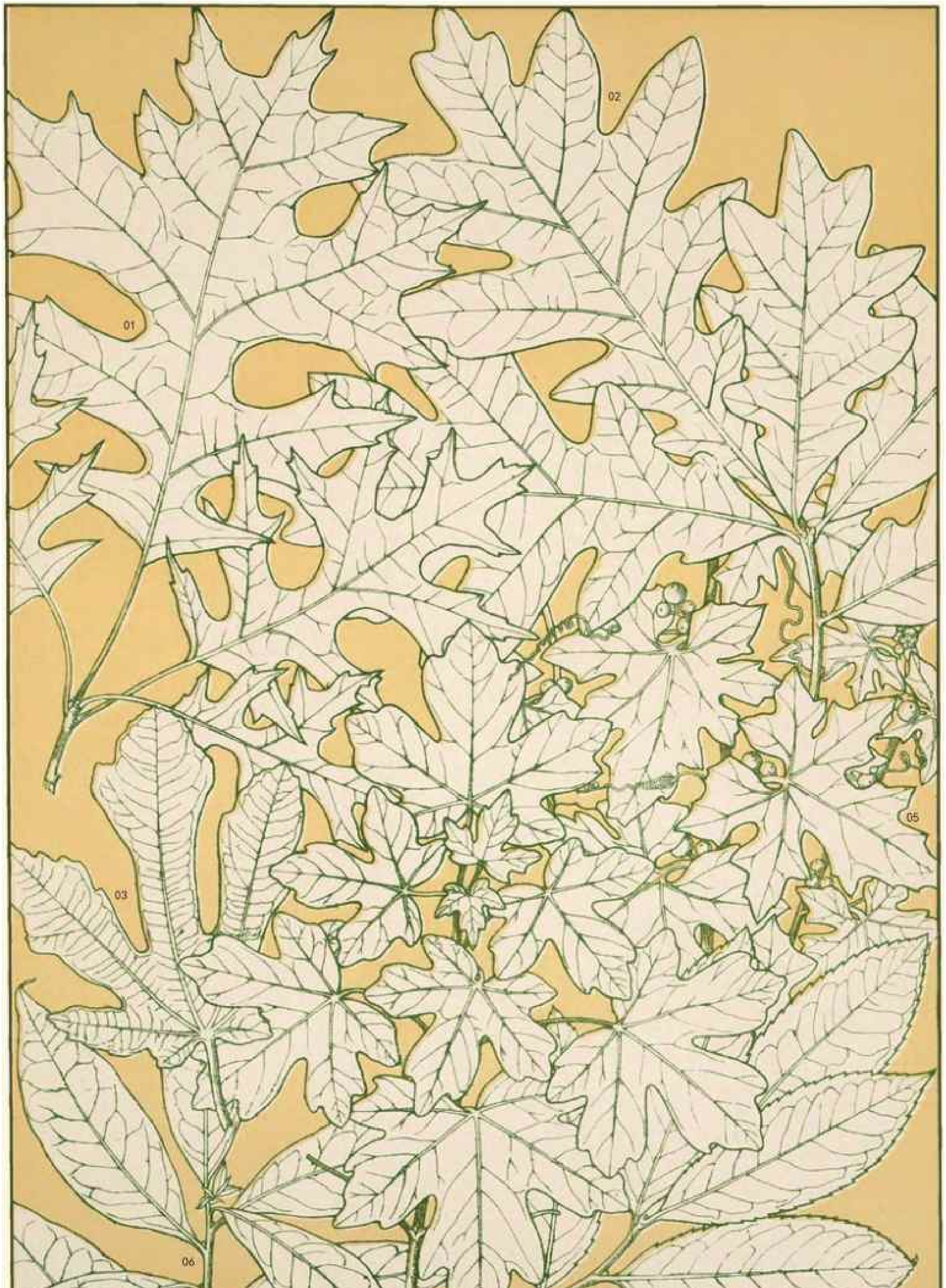

02
03
04
01
05

01　——掌叶常青藤。

02—05　——普通的常青藤。

全部为自然界完整比例。

插图页九十四


01
02
03
04
05
06
07

01　——红橡。

02　——白橡。

03　——无花果树。

04　——枫树。

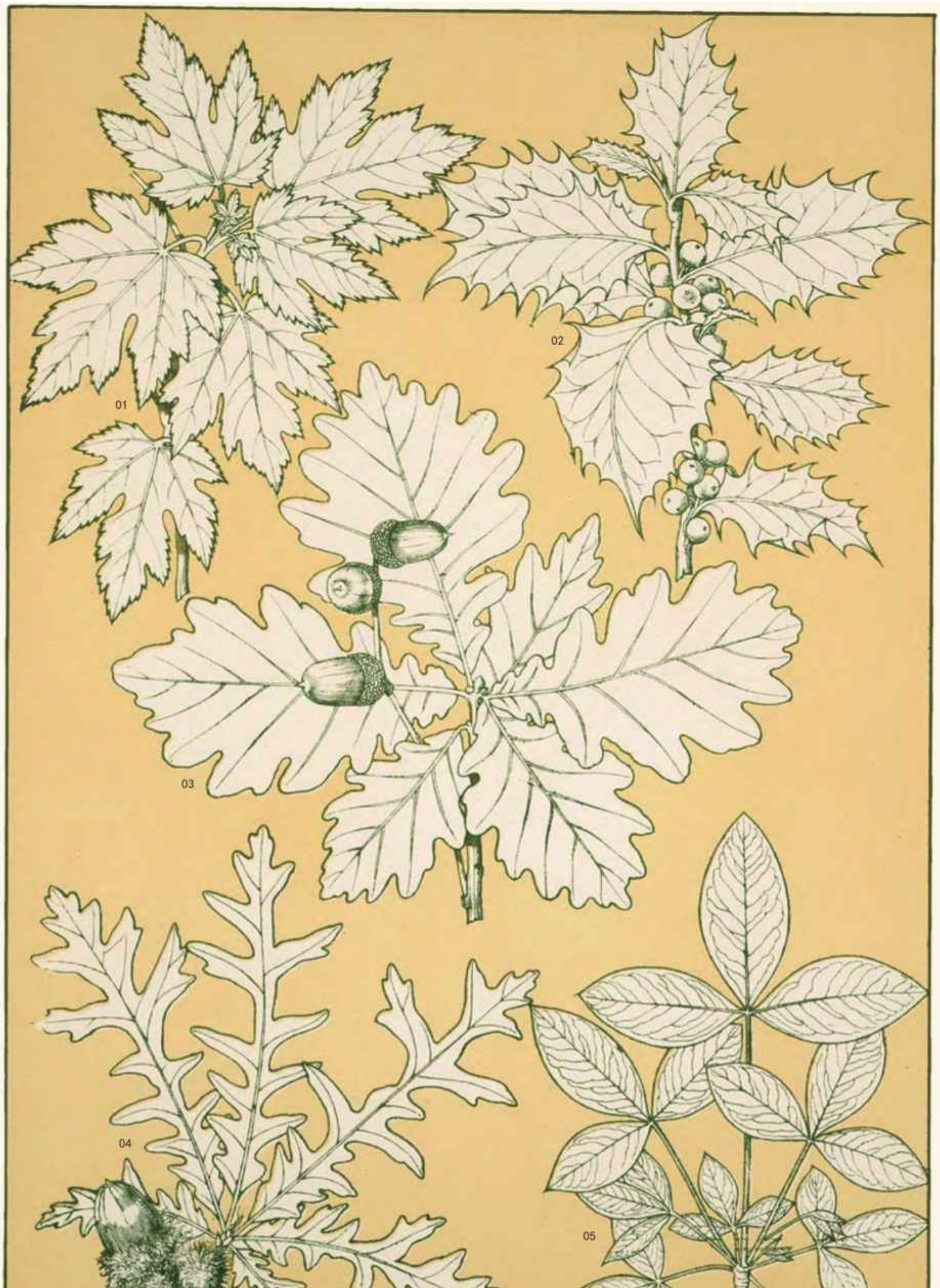
05　——白泻根。

06　——地中海月桂。

07　——月桂。

全部为自然界完整比例。

插图页九十五


01
02
03
04
05

01　——常青藤。

02　——冬青。

03　——橡树。

04　——土耳其橡树。

05　——金链花。

全部为自然界完整比例。

插图页九十六


01
02
03

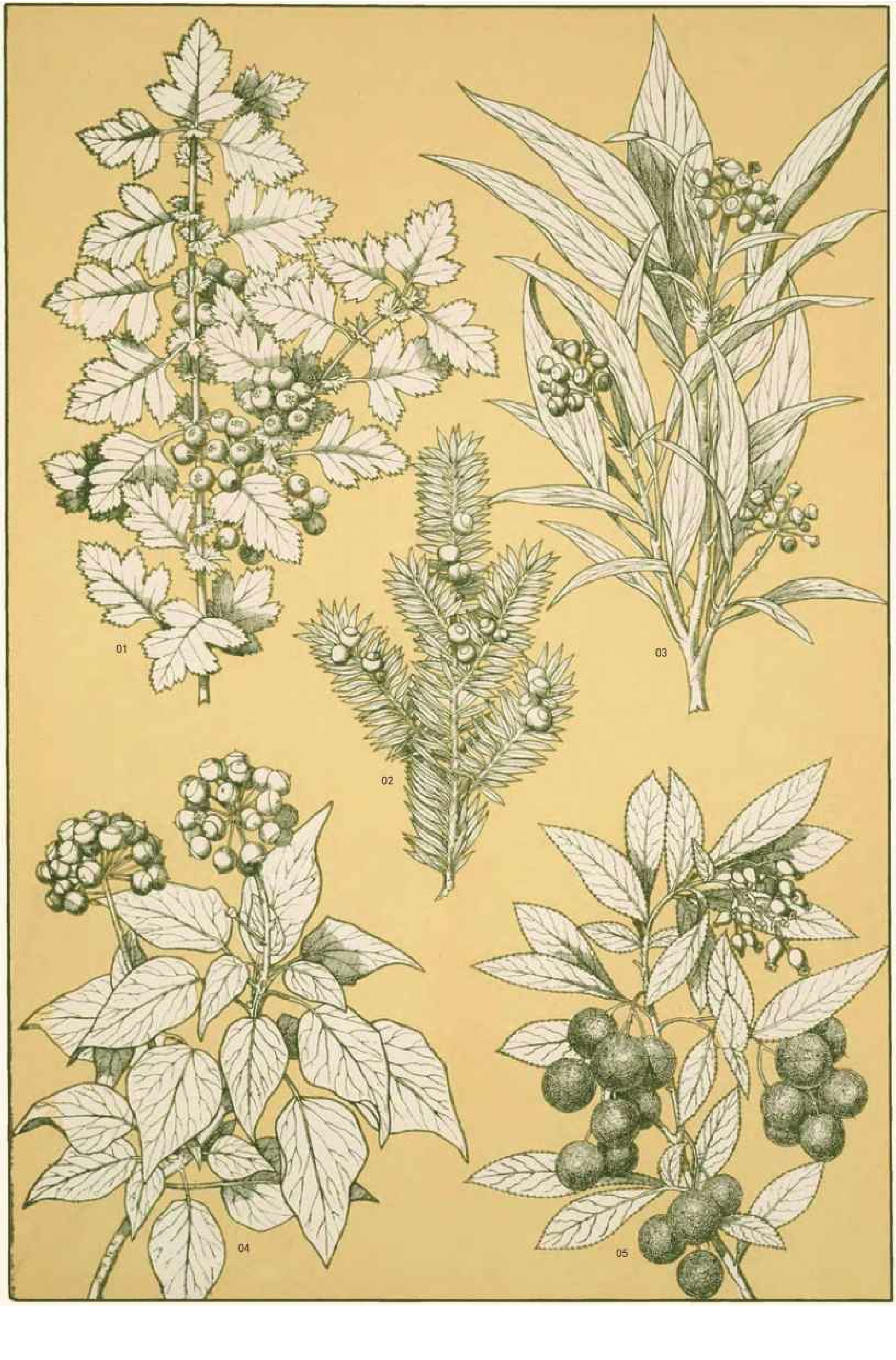
01　——野玫瑰。

02　——常青藤。

03　——黑莓。

全部为自然界完整比例。

插图页九十七


01
02
03
04
05

山楂、紫杉、常青藤与草莓。

全部为自然界完整比例。

插图页九十八



05
03
13
08
04
18
11
02
01
10
12
07
16
06
14
09
17
15

01　——鸢尾花。

02　——白百合。

03　——黄水仙。

04　——水仙。

05　——洋葱。

06　——犬蔷薇。

07　——鼠耳草。

08　——忍冬花。

09　——锦葵。

10　——酢浆草。

11　——婆婆纳花。

12　——风信子。

13　——野参。

14　——旋花植物。

15　——樱草花。

16　——长春花。

17　——山字草。

18　——石蒜。

插图页九十九


01
02

01　——忍冬。

02　——旋花植物。

全部为自然界完整比例。

插图页一百



西番莲。

全部为自然界完整比例。

在艺术繁盛的时代，装饰作品总是依循对自然形态规律的观察，而并非直接模仿自然，关于这一点，　我们在前文中已竭力说明。无论何种艺术在这一点上逾了矩，我们都将之看作是艺术衰落的象征，因为真正的艺术总是将自然之形抽象化，而从来不直接复制自然。

我们认为，在现如今装饰艺术竭尽所能描摹自然、复原自然的状态下，坚持这一观点至关重要。从以往的艺术风格中借取传统图案，然后不假思索地对外观进行复制，这一点我们早已厌倦，很难激起内心的共鸣。于是出现了“像古人那样回归自然”的口号，我们是第一批响应这个口号的人，但回归到哪里？如何回归？如果我们像埃及人和希腊人一样回归自然，我们就事半功倍；而如果像中国人，甚至14、15世纪的哥特艺术家那样回归自然，那我们将无功而返。在当今的花卉纹的地毯、纸艺和雕刻中，我们已经可以看出这种方法成就不了艺术——与自然越像，就离艺术越远。

尽管装饰只是建筑的附属，绝不允许干扰构筑特征，也不应堆砌过度掩盖了构筑特征，但装饰毫无疑问是建筑的灵魂所在。

通过建筑装饰，我们可以更加真切地判断出艺术家在作品上倾注的创造力。建筑的整体比例或许匀称得当，建筑角线的选取制作也差强人意，而装饰一呈现，我们立即可以判断该建筑家在何种程度上可以被称作一名艺术家。装饰是衡量作品中艺术家心血和精工细作的最佳手段。摆正装饰的位置并不容易，而通过装饰使建筑锦上添花，表达出整个作品的意蕴更是难上加难。

然而很不幸，在这个时代，我们将太多构筑装饰，尤其是内部装饰的工作交到了庸才手里。

在莨苕叶饰复兴再用的过程中，装饰工艺显示出一种致命的急功近利，造成了上面的结果，削弱了艺术家的创造本能。本来由建筑师顺理成章完成的事，却由别人来做了，以致抹煞了建筑师领头人和主导者的重要角色。

我们都想有所突破，那么如何进步？如何创造新的装饰风格？或许有人会说，首先得有新的建筑风格出现，如果从装饰本身入手，那显然是与艺术规律背道而驰的。

我们认为不然。前文已经陈述了在所有文明中，那些最早期的装饰实践是如何展现了最原始的装饰欲望；建筑采用了装饰，而非创造了它们。

传说中，建筑中的科林斯柱式是受土陶罐旁长的莨苕叶启发设计而成，然而莨苕叶作为装饰由来已久，相应的生长法则在很多传统装饰中也能够找到。只不过在柱式的形成过程中突然用到了莨苕叶装饰，由此科林斯柱式形成了。

英国13世纪的建筑中普遍用到的叶饰原理，甚至是叶子的外形设计，在早先的彩绘手抄本中存在已久。它们很有可能来自东方，将东方元素注入了早期英国装饰。所以13世纪的建筑家对这套装饰体系了如指掌；我们无法否认，对这些已知的主流装饰图形的熟稔，是在建筑中普遍使用这套装饰体系的其中一个原因。

后继的写实花卉风格，也被用到了装饰作品中；在弥撒书中绘制的逼真的自然花卉，经由当时雕刻匠人的仿效，在石刻中也能找到类似的踪迹。

到了伊丽莎白时代，建筑装饰简直就是对当时编织、绘画、雕刻作品的复刻。对于非本土的风格，那更是原封不动的复制。比起建筑作品，伊丽莎白时代的艺术家一定更熟悉从欧洲大陆传来的绘画、挂饰、家具、金属制品和其他奢侈品。正是这种对这一时期装饰的熟悉和对建筑的一知半解，造成了伊丽莎白时期的建筑风格和文艺复兴时期更纯粹的建筑风格相比有了一丝古怪的意味。

所以我们有理由相信，新的装饰风格可以独立于建筑风格存在，并且可以作为一个最现成的方法引领新建筑风格的诞生。比如说，如果我们只消发明一种解决承重的新方法，那么最难的一部分就已经解决了。

每一种建筑风格的形成都有一些主要特征：其一是承重方法；其二是承重柱之间空间的跨越方法；其三，则是建筑顶部的构筑方法。正是这些建筑构筑的装饰使风格特征一览无余，这些装饰相互关联、流转自如，一种方法的应用便能够统领其他方法。

乍看之下，这些构筑方法可能已经变换不出新的花样，我们好似江郎才尽，只能原地踏步，在旧体系中挑选一二加以应用。

如果拒绝使用希腊与埃及的廊柱与水平横梁、罗马的圆形拱门、中世纪的尖拱和拱顶以及伊斯兰建筑的穹顶，那么我们不禁要问，还剩下什么可用？我们可能得到这样的答案：前人已经把封顶的方法都用尽了，所有创新的企图都将是徒劳无功的。但在所有时代都可以轻易下此断言，不是吗？埃及人是否曾想到，除了架设巨大的石块，还有其他空间的跨越方法？中世纪建筑师可曾想到，他们轻盈的拱顶会被超越，被中空钢管制成的屋顶所取代？世界上终极的建筑系统定然尚未出现，我们切不可妄言已黔驴技穷。如果说我们现在经历着抄袭之路，我们的建筑毫无生气，那么其实以前我们也经历过这样的时代。毫无疑问，混乱的时代会过去，一种新的建筑形式会冉冉升起(并不一定在我们的时代)，以配得上人类在其他各个知识谱系上向更高阶迈进的脚步。

回到我们的主题——新的艺术风格或新的装饰风格如何形成？努力的方向在哪里？我们似乎希望渺茫，看不到一丝转机：一方面，是因为当前的建筑专业教育太过守旧，另一方面，因为大众审美教育太过缺乏。但我们仍可放眼未来，无论是建筑家还是大众，新的一代正在崛起。我们在这里悉心编纂旧日作品，正是为了为他们所用；不是为了让他们肆意抄袭，而是为了生发新作，为了让他们一探那些作品中让人啧啧称奇的原理，从而创造出同样美妙的作品。我们相信，如果艺术系的学生求知若渴、孜孜不倦，总是会审视过去的作品，把它们与自然的作品相比较，对统领两者的艺术准则肃然起敬，那样他自己也会成为一名创新者，创造出崭新的艺术形态，而不是徘徊在旧日的辉煌中止步不前。如果艺术系的学生能够充分了知天地万物的存在法则，了解形态的千变万化、空间的布局比例、线条联结的切线法则以及母茎放射的原理，无论他要从自然界借取何种形态，只要能抵御直接描摹自然事物的诱惑，而仅仅跟随着自然指明的道路走下去，那么开发出崭新的艺术形态便指日可待。总会有一部分先行者迈出第一步，路径一旦指明，就会有众人相随，在前人开辟的道路上不断增进、修正，直至抵达艺术的高峰，随后再走向衰落和无序。然而目前我们远未抵达任何一个阶段。

我们渴望尽自己的绵薄之力推动艺术的发展。在本章10张插图中，我们列举了一些最能反映形态分布法则的花卉与叶片。而其实自然法则是普遍存在的，我们窥一斑可知全豹。插图页九十一中的栗叶，将自然界中所有法则都囊括其中了：比例布局匀称，母茎放射，联结处相切，甚至表面装饰分布均匀——没有任何人为的艺术可以与它的优雅姿态媲美。所有的自然法则，都在一片小小叶子中呈现了。如果继续研究它们的生长法则，我们会从葡萄藤或常青藤的叶丛中发现，其实一丛叶子展现的原理和一片叶子是一样的。例如插图页九十一中的栗叶，叶片在靠近茎干之处以相同的比例缩小，所以叶片聚合在一起，与整体相得益彰。正如一片叶子的和谐分布可以使双眼得到休憩，享受到静谧的感觉，一丛叶子同样能带来此等感受。我们从未发现哪片叶子比例不当破

坏了整体的宁静感。插图页九十八、九十九以及一百也展示了普遍的均衡法则。同样的法则也适用于花卉表面纹理的分布：一根根线条汇聚形成了整体纹理，这些线条增一分则太多，减一分则太少。为何大自然有这样的安排？因为所有植物的生长皆与美相伴而生。植物的汁液，它们的生命之血，从母茎流出，用最高效的方法输送到植物体表的尽头，无论表面是何种形态。它们走的距离越远，或支撑的重量越重，那么汁液也就越浓稠。(见插图页九十八、九十九的旋花植物)

在插图页九十八中，我们展示了诸多花卉的顶视图与侧视图，可以看出它们都以几何形态为基础，表面的脉络从中央开始以均衡的力道发出，在必要之处停顿时脉络离中心的距离是等长的，最终造就出一种对称与均衡之美。

谁人敢说我们除了模仿13世纪流行的五瓣花或七瓣花就别无选择？谁人敢说只有希腊的忍冬花和罗马的莨菪叶才能产生艺术？难道自然界如此贫乏？看看吧，大自然的形态千变万化，而背后的原则始终如一。我们相信，未来张开怀抱在等待我们，我们只消从沉睡中苏醒。造物主的作品并非完美无缺，所以我们需要甄别美丑。造物主安排了一切供我们享用，也供我们学习。它们就在那里，唤醒根植于我们心中的自然本能；造物主在大地上播撒下充满秩序与对称、优雅又合度的作品，吸引我们用双手去模仿，去超越。



图书在版编目（CIP）数据

装饰的法则 /（英）欧文·琼斯 (Owen Jones) 著；
徐恒迦，黄溪鸿译．-- 南京：江苏凤凰文艺出版社，
2020.5
ISBN 978-7-5594-4748-7

Ⅰ．①装… Ⅱ．①欧… ②徐… ③黄… Ⅲ．①纹样设
计 Ⅳ．① J51

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2020) 第 057279 号

装饰的法则

[英] 欧文·琼斯 著　　徐恒迦 黄溪鸿 译

责任编辑	丁小卉
特约编辑	赵菁　范范
装帧设计	棱角视觉
责任印制	刘巍
出版发行	江苏凤凰文艺出版社
	南京市中央路 165 号，邮编：210009
网　址	http://www.jswenyi.com
印　刷	北京盛通印刷股份有限公司
开　本	710 毫米 ×1000 毫米 1/16
印　张	27.5
字　数	113 千字
版　次	2020 年 5 月第 1 版 2020 年 5 月第 1 次印刷
书　号	ISBN 978-7-5594-4748-7
定　价	98.00 元

江苏凤凰文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换
版权所有，侵权必究

马上扫二维码，关注“熊猫君”

和千万读者一起成长吧！